

Jurgis Baltrušaitis

Formazioni, deformazioni

La stilistica ornamentale nella scultura romanica



Adelphi

Quando apparve per la prima volta, nel 1931, questo saggio si impose subito come un'opera capitale, in grado di gettare nuova luce su alcuni passaggi decisivi dell'arte medioevale in Occidente. E non mancò di sbalordire l'«occhio assoluto» che rivelava il suo giovane autore, nonché la sua capacità di individuare nel groviglio dei corpi, nell'esplosione del mostruoso, nell'oltranza antirealistica della plastica dei secoli XI e XII la segreta immanenza di un ristretto numero di schemi lineari fissi. I più bizzarri intrecci animali, le più inverosimili deformazioni anatomiche ricalcano precisi motivi decorativi quali la palmetta, il viticcio, le foglie con gli steli ad asso di cuori: dietro l'apparente disordine e le violente sproporzioni della scultura romanica, Baltrušaitis intuisce così per primo la dialettica fra necessità architettoniche e una sorta di ossessione geometrica, di implacabile rigore formale. E confutando la tradizione che vede nella prima scultura monumentale del Medioevo un'arte ancora alla ricerca di se stessa e dei propri mezzi, inaugura una indagine magistrale – proseguita poi con *Il Medioevo fantastico* e *Risvegli e prodigi* –, che costituisce ancora oggi la migliore guida per chi voglia accostarsi non solo a uno dei periodi più misteriosi dell'arte, ma anche a quell'amalgama di teratologia e astrazione che si ritrova nei mondi visionari di ogni tempo.

Di Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) sono apparsi presso Adelphi *Il Medioevo fantastico* (1973; nuova edizione riveduta e ampliata, 1988), *Anamorfosi* (1978; nuova edizione riveduta e ampliata, 1990), *Lo specchio* (1981), *Aberrazioni* (1983), *La ricerca di Iside* (1985) e *Risvegli e prodigi* (1999).

COLLEZIONE *Il ramo d'oro*

DELLO STESSO AUTORE:

Aberrazioni

Anamorfosi

Il Medioevo fantastico

La ricerca di Iside

Lo specchio

Risvegli e prodigi

Jurgis Baltrušaitis

Formazioni, deformazioni

La stilistica ornamentale nella scultura romanica



Adelphi Edizioni

TITOLO ORIGINALE:

Formations, déformations

Traduzione di Marco Infurna

Le illustrazioni al tratto sono dell'autore

© 1986 FLAMMARION PARIS

© 2005 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 88-459-2015-1

Indice

<i>Avvertenza dell'autore</i>	12
<i>Prefazione</i>	13
PARTE PRIMA. L'ISTITUZIONE DI UN ORDINE	17
I <i>La cornice</i>	19
I. LA CORNICE RETTILINEA, ARCHITRAVI, FRONTONI. La cornice esterna. Rottura dell'isocefalia sugli architravi alvernati. La cornice interna, frontoni costruiti con ali. La cornice demolita, frontoni simulati nel Giudizio Universale.	21
II. LA CORNICE CURVILINEA, MEDAGLIONI E MANDORLE. Scenografie semicircolari, i dischi, gli anelli e le ruote animate. I nimbi e le mandorle acrobatiche.	30
III. METAMORFOSI. Quadrupedi e uccelli geometrici, personaggi asta e personaggi palla, aureole mutate in corpo della figura. La geometria variabile delle ali degli angeli.	41
II <i>L'ornamento</i>	51
I. MOLTIPLICAZIONE E UNIFORMITÀ. Palmetta e stelo motivo I. Il motivo I raddoppiato ad asso di cuori. La gamma delle variazioni del motivo II.	53
II. INVERSIONE DEGLI ASSI. Il motivo I raddoppiato a X. Il motivo III e le sue variazioni. Straripamenti – maestria geometrica.	58
III. PALMETTE E INTRECCI. Concorданze e giustapposizioni. La treccia innestata sui motivi II e III. La palmetta nell'intreccio. I dedali smontabili.	62
IV. L'ORNAMENTO E IL SUO SUPPORTO ARCHITETTONICO. Modelli di strutture architettoniche nell'ornamento. L'ornamento nella struttura del capitello.	65

III	<i>L'influenza</i>	71
	I. L'INFLUENZA DELLA GEOMETRIA. La geometria nella natura. Il muro crepato di Leonardo da Vinci.	73
	II. VISIONE GEOMETRICA. L'ornamento sostituito alla cornice. La triplice concordanza e gli esempi chiave.	77
	PARTE SECONDA. FORMAZIONI	81
IV	<i>Dialettica ornamentale</i>	83
	I. MOTIVO I. Ibrido di ornamento e bestia. L'irruzione del bestiario nell'ornamento. Lotte, combinazioni di mostri. La lotta di san Michele e la sirena-pesce.	85
	II. MOTIVO II. La catena zoomorfa di Pavia. Dal gruppo antitetico al mostro a due corpi. Le creature con coda doppia.	90
	III. LA SIRENA, UN MODELLO TIPO. Metamorfosi delle code. Gli uomini incorniciati da animali. Inversione degli elementi. Le rappresentazioni di Daniele, di Alessandro, di san Luca e del Peccato originale. La triade umana e il suo repertorio iconografico. Dal mostro di Sion alla Crocifissione di Saint-Pons.	96
	IV. L'INFLUENZA DIRETTA DELL'ORNAMENTO. La curva P-E-T, sorta di lettera dell'alfabeto o di sigillo. Curve identiche di soggetti diversi. La palmetta fra figure umane e le sue sostituzioni. Il Giudizio Universale di Saint-Révérien.	110
	V. MOTIVO III, il bicefalo. Rettile, uccello e quadrupede. Il caleidoscopio della sirena. Gli uccelli del Paradiso. Triadi umane. Il prodigio di Chauvigny.	115
	VI. VARIAZIONI E LABIRINTI. Fasce zoomorfe con corpi multipli. Rottura in T e in P. Le bestie a S. Connessioni orizzontali e verticali. Le figure a pezzi intercambiabili. La Lussuria di Urcel e il mostro di Moissac. L'assorbimento mediante l'astrazione.	121
V	<i>Il capitello a « crochet »</i>	133
	I. SCHEMA STEREOMETRICO. Sporgenze e basamenti.	135
	II. IL « CROCHET » ANIMATO. Animali e uomini emergenti dal cesto. Il <i>crochet</i> antropomorfo di Saint-Savin. Il personaggio- <i>crochet</i> . I personaggi in azione sui <i>crochet</i> . <i>Crochet</i> con motivi II. Tipo I + II. Tipo III. La testa fra i piedi.	136

III. RIQUADRO ASSIALE. Personaggi che sembrano uscire da una scatola. Uomini, Cristo, angeli. Bastoncini. Il personaggio sotto arcate. I personaggi-arcate. Architettura zoomorfa. La maschera del cesto.	152
IV. REGISTRI ORIZZONTALI. Basamenti mobili, animali e uomini del tipo VI. I caulicoli e le volute. Draghi e corna di ariete.	163
V. LE MESSE IN SCENA. Il mondo dei mostri. Il tipo III. I travestimenti della figura centrale. Le rappresentazioni della triade. Tipo I e tipo III. La colonna e la bilancia. Varietà di tipi per un medesimo tema. Sansone, la Fuga in Egitto di Saint-Benoît-sur-Loire. Varietà di rappresentazioni attorno a una medesima tavola e su una stessa nave. L'architettura delle Pie Donne al sepolcro.	173
VI <i>Le grandi composizioni</i>	187
I. LO ZOOMORFISMO TIPICO DEL CAPITELLO TRASPOSTO SUL TIMPANO. Motivo III, spirali, gruppi contrapposti. Il tema della sirena e di Daniele e i leoni.	189
II. LA PALMETTA DEI TEMI TRIONFALI. L'Adorazione dei Magi di Neuilly-en-Donjon. I tre temi del Cristo in maestà, il Cristo circondato da angeli, il Cristo del Giudizio Universale. Il Cristo tetramorfo. La palmetta nell'archivolto polilobato.	193
III. LA CIFRA INDICATA SULL'ARCHIVOLTO. Il balletto degli angeli dell'Ascensione. Le foglie d'acanto e le palmette.	198
IV. STRUTTURE COMPLESSE. La palmetta di Moissac. Gli archi di circonferenza di Charlieu.	206
V. LA TRIANGOLAZIONE DI VÉZELAY.	210
PARTE TERZA. DEFORMAZIONI	215
VII <i>L'animale. Produzione dei mostri</i>	217
I. NASCITA NELL'ORNAMENTO. Deformazioni anatomiche. Aggregazione di corpi diversi. I tricefali. I mostri a tre zampe e con corpo triplo.	219
II. FIGURE CON PEZZI INTERCAMBIABILI. La mischia di San Michele a Pavia. I giocattoli smontabili di Aulnay.	224
III. ESSERI COMPOSITI SU SCHELETRI UNIFORMI. I tipi fondamentali. Montaggio di pezzi diversi su curve uguali. Assemblaggi e fusione.	227

VIII	<i>L'uomo, bestiario antropomorfo</i>	235
	I. PROCEDIMENTO DI PROTEZIONE. Oggetti e attributi complementari, mostri dell'Inferno, uccelli del Paradiso. Gli ornamenti angolati. L'uomo poligonale. Le curve spezzate.	237
	II. DEFORMAZIONI ANATOMICHE. La geometria antropomorfa del corpo intero e delle sue membra. Il familiare e l'insolito.	241
	III. STABILITÀ E MOVIMENTO. Personaggi immobili e personaggi in movimento entro la medesima cornice. I danzatori e gli acrobati. Sproporzioni, movimenti e gesti enfatici.	246
IX	<i>Distacco e permanenza</i>	255
	I. L'ULTIMO STADIO. Scissione fra geometria e figurativo.	257
	II. GEOMETRIA. Figure astratte dissimulate nella natura. Il «costruttivismo» romanico. Il rivestimento geometrico, figure regolari di pieghe, triangoli, cerchi e spirali. Temi decorativi, fasci, ventagli, conchiglie, fisarmoniche. La piega ordinatrice, la piega-applicazione e il suo straripare.	258
	III. IL MOSTRO AFFRANCATO. Deformazione, sproporzione senza imposizioni esterne. La sirena e i bicefali araldici in libertà. Incroci e innesti. Moltiplicazione delle teste e montaggi diretti. La ricomposizione della sirena a doppia coda.	264
	IV. L'UMANITÀ ERRANTE. I personaggi- <i>crochet</i> sui timpani e sugli architravi alvernati. Le figure dei timpani borgognoni sui capitelli. La mimica romana e il movimento. Il gesto deformatore. Il ritmo della danza.	269
	<i>Conclusione</i>	273
	<i>Indice dei luoghi</i>	281

Formazioni, deformazioni

*La stilistica ornamentale
nella scultura romanica*

Avvertenza dell'autore

La *Stilistica ornamentale nella scultura romanica* apparve nel 1931 come studio complementare dell'*Arte degli scultori romani* di Henri Focillon, pubblicato nello stesso anno. Le nostre ricerche attorno alla scultura romanica sono poi proseguite con le indagini sulle origini remote di certe sue composizioni (*Art sumérien, art roman*, 1934), sulle sue sopravvivenze e i suoi risvegli nell'arte gotica (*Risvegli e prodigi*, 1960), così come sul ritorno, nell'ultima fase del Medioevo, alle antiche fonti esotiche, rinnovate e ampliate (*Il Medioevo fantastico*, 1955).

Anche la riedizione di quest'opera, che andò presto esaurita, avviene nel quadro del programma, attualmente in corso, di riproposta dei nostri lavori aggiornati e completati dalle più recenti acquisizioni. Ciò ha richiesto cospicui rimaneggiamenti. Il testo della tesi di dottorato presentata alla Sorbona più di cinquanta anni fa andava alleggerito e conformato a un pensiero che nel frattempo si era evoluto. Quindi è stato completamente rifuso, sulla medesima base documentaria tuttora valida. Con il cambiamento del titolo, *Formazioni, deformazioni*, si vuole ricollocare lo studio entro un insieme di lavori pubblicati successivamente. La stilistica romanica, generatrice di mondi fantastici fomentati dalla sua ragione geometrica, recava già in sé il germe delle *Perspectives dépravées* (1983-1985), che trattano spesso, seppure in ambiti diversi, il medesimo tema della dualità delle forme. La presente pubblicazione di un libro introvabile da decenni e integralmente riscritto in nuove condizioni ne fa, in definitiva, un inedito.

Prefazione

Affrontando lo studio della plastica romanica siamo rimasti colpiti da alcune contraddizioni e, al tempo stesso, dall'assetto delle forme. Questa scultura dall'ornamento esuberante, questi mostri, questa fauna e questa umanità, appartenenti, più che alla natura, a un qualche regno fantastico, ai domini di una immaginazione apparentemente senza limiti, si collocano in un'architettura di mirabile stabilità. L'equilibrio delle masse, la distribuzione delle parti, la severa bellezza della costruzione offrono l'immagine di una tranquilla pienezza e di una compatta solidità. La grandezza e la magnificenza del monumento si realizzano proprio mediante le opposizioni e i contrasti di stabilità e movimento, di austerità e sovrabbondanza, di rigore e capriccio, governati da un insieme di leggi. La prima domanda che ci siamo posti osservando la profonda unità derivante da elementi eterogenei è se, nell'apparente disordine di alcune composizioni, non si potesse ravvisare un certo ordine.

Abbiamo cominciato con uno studio sulle proporzioni, o meglio sulle sproporzioni e le deformazioni dei tipi, che conferiscono loro quella potenza espressiva e quel tenore leggendario e favoloso che subito ci colpiscono. Durante tale indagine due serie di singolari concordanze hanno attirato la nostra attenzione. Le decorazioni scolpite su alcuni archivolti presentano lo schema delle grandi composizioni religiose che essi contornano, e d'altra parte pure combinazioni ornamentali rivelano in certo qual modo le mostruosità figurative eseguite sui cunei vicini del medesimo archivolt, quasi che l'artista avesse voluto offrire la chiave delle sue segrete combinazioni. La prima fase dei nostri

studi stilistici era condotta non dalla causa all'effetto, bensì dall'effetto alla causa, corrispondendo deformazione e formazione all'una e all'altro, ed è proprio la causa, ovvero i processi della composizione dagli effetti sorprendenti, che è stato necessario stabilire inizialmente. Abbiamo quindi proseguito l'indagine concentrandoci non già sulla figura ma sull'ornamento. Storicamente questa scelta si giustificava con il fatto che in Occidente nell'XI e nel XII secolo la scultura monumentale usciva da un lungo periodo di incertezze, mentre l'ornamento, le cui forme erano perfettamente codificate, raccoglieva il patrimonio decorativo delle epoche precedenti.

Il rovesciamento dei punti di vista evidenzia subito due sistemi morfologici fondamentali – ornamentale e figurato –, che abbiamo cercato di analizzare con la massima precisione. L'esame approfondito della decorazione romanica ci ha permesso di individuare, nel suo lussureggiante complesso, una serie di primaria importanza che, nella varietà, rivela una fondamentale omogeneità. Non si tratta di una raccolta dei temi indipendenti di più largo utilizzo, ma di un medesimo tema riscontrabile in una infinità di ornamenti.

La riclassificazione di tali figure, procedendo dal semplice al complesso, ci ha consentito di rilevarne le filiazioni a partire da un elemento primario e di stabilire la tecnica di tutte queste concatenazioni di forme ricavate le une dalle altre, che si sviluppano con il rigore di una dimostrazione matematica. Ornamenti costituiti da semplici curve e labirinti inestricabili rappresentano le due versioni di un solo sistema geometrico unificato, lo stesso sistema geometrico che informa le combinazioni figurative romaniche.

Le concordanze osservate fra certe figure e certi ornamenti degli archivolti e dei timpani non costituivano secondo noi un caso fortuito e isolato, bensì esempi di serie di cui andavano rintracciati gli sviluppi, e a tal fine si è cercato di raccogliere documenti validi sia per qualità che per quantità. La nostra indagine, di cui presentiamo qui i risultati, non costituisce certo l'analisi esaustiva di un vasto repertorio medioevale. Tuttavia ci sembra che possa bastare alla definizione di uno dei suoi aspetti più importanti, di cui non si era finora messo in luce il meccanismo.

Abbiamo condotto le nostre ricerche sulla genesi della scultura romanica collocandoci su un piano non storico, ma esclusivamente formale, tentando di ricostruire l'ordine, il pensiero, i ragionamenti che ne hanno retto lo sviluppo. Il metodo del confronto diretto dei monumenti, senza tener conto della collocazione geografica e temporale, ci ha consentito di seguire passo per passo l'evoluzione di figure e temi in cui si scopre un sistema coerente che genera innumerevoli forme governate da una logica ferrea, un mondo modellato secondo le imposizioni dell'architettura e dei suoi ornamenti.

La ridistribuzione razionale degli elementi dispersi in svariati insiemi evidenzia il processo di tutte queste formazioni, a cominciare dalla legge della cornice, preludio della legge dell'ornamento per cui dalle figure regolari si sviluppano, quasi con la forza di un ragionamento dialettico, figure animate pronte a essere variamente applicate sul cesto del capitello e sui timpani. Si tratta di un sistema morfologico e intellettuale completo in ogni suo elemento, che si presenta come la dimostrazione di un teorema. E di tale dimostrazione l'apparato illustrativo qui fornito vuole servire da riprova. I numerosi disegni posti in margine al testo costituiscono, più che una integrazione grafica, il fondamento stesso della nostra esposizione. La scelta delle illustrazioni è stata dettata dal desiderio di presentare la più ampia documentazione possibile sugli sviluppi e le variazioni di uno stesso tema, offrendo così una visione globale e diretta delle combinazioni di un'arte e di una scienza segrete, all'origine di un programma visionario.

L'iniziale antinomia fra l'ordine architettonico e il disordine che innanzitutto ci ha colpito si risolve grazie a una conciliazione dei termini. Infatti il cosiddetto disordine non è altro che un ordine, in quanto deriva dalle strutture esteriori indipendenti dall'oggetto, nella fattispecie dalla geometria delle figure regolari. La vita inquieta delle forme obbedisce a un imperativo più pressante dell'equilibrio della vita fisica. Essa abbandona i propri sentieri e il suo canone per ricrearsi altrimenti.

Il meccanismo visionario, nel quale l'astrazione si appropria della realtà e il pensiero tratta la materia secondo la sua logica peculiare, funziona spesso senza cedimenti. È una figura dello spirito rintracciabile più volte nei recessi del pensiero umano. L'abbiamo incontrato a più riprese,¹ e l'abbiamo analizzato senza considerare le sue affinità con i prodigi medioevali. Solo adesso, riprendendo un vecchio studio, ci siamo accorti che si trattava degli stessi problemi, e che proprio nella scultura romanica si può ritrovare la trascrizione grafica più completa ed esplicita di tutti quei ragionamenti sulle strutture e sulle apparenze delle cose.

1. J. Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1983-1985.

Parte prima
L'istituzione di un ordine

I *La cornice*

I. LA CORNICE RETTILINEA, ARCHITRAVI, FRONTONI. La cornice esterna. Rottura dell'isocefalia sugli architravi alvernati. La cornice interna, frontoni costruiti con ali. La cornice demolita, frontoni dissimulati nel Giudizio Universale.

II. LA CORNICE CURVILINEA, MEDAGLIONI E MANDORLE. Scenografie semicircolari, i dischi, gli anelli e le ruote animate. I nimbi e le mandorle acrobatiche.

III. METAMORFOSI. Quadrupedi e uccelli geometrici, personaggi asta e personaggi palla, aureole mutate in corpo della figura. La geometria variabile delle ali degli angeli.

I

I rapporti fra la scultura e ciò che la circonda, lo sfondo e la cornice, non sono mai neutri, e assumono un'importanza fondamentale quando l'opera è destinata a decorare o ad accompagnare un complesso architettonico, dove la loro natura può oscillare, fra i due punti d'equilibrio, dalla sottomissione totale alla totale indipendenza. Lo sviluppo plastico si realizza all'interno di tali forze contrarie, che impongono ordini diversi. Un rilievo incorporato nel proprio supporto, un oggetto d'arte incastonato in uno scrigno, una statua isolata sul suo basamento corrispondono alle diverse fasi di una medesima evoluzione. Il Medioevo è costituito di questi affrancamenti e di queste servitù, con servitù romaniche all'origine di tutti i loro sviluppi.

In numerose chiese del XII secolo colpisce la cura con cui si è proceduto a riempire di bassorilievi le diverse parti della facciata e delle sue articolazioni. Archetti, fregi, archivolti e capitelli sono invasi da figure che vi si diffondono con una pienezza e una regolarità imperturbabili. Non c'è pezzo o angolo che venga dimenticato. L'affollamento, la saturazione delle superfici è tale che, il più delle volte, dello sfondo rimane solo un'esigua zona d'ombra, dove l'orrore del vuoto diventa legge. Non si tratta di semplice bisogno di abbondanza. Dall'orrore del vuoto deriva la legge della cornice, prima norma cui si attiene la plastica romanica nei suoi peculiari sviluppi. Il tema classico, corrente, dei personaggi disposti orizzon-



1. Neuilly-en-Donjon. Architrave. Foto Archives Éd. Arthaud.



2. Champagne. Architrave. Foto Archives Éd. Arthaud.

talmente la mostra non senza una certa violenza su architravi di tipo diverso, come nel caso dell'Ultima Cena di Neuilly-en-Donjon (fig. 1) e di Champagne (fig. 2).

A Neuilly-en-Donjon le figure sono allineate in ranghi serrati nel rettangolo della lastra che sostiene il timpano, riprendendone il graticolato. Le linee verticali ordinano i corpi degli Apostoli, rigidi e dritti come bastoni, mentre le linee orizzontali fissano il livello delle teste – che formano un lungo rosario teso fra gli angoli superiori –, della tavola, ricoperta da una tovaglia che attraversa da un capo all'altro l'intera fascia mediana della composizione, e, in basso, della fila dei piedi, appoggiati lungo la base. Il carattere rettilineo e la rigidità della rappresentazione derivano direttamente dalla geometria del supporto architettonico.

A Champagne, dove l'architrave cosiddetto alverniate è rialzato da due spioventi, la tavola e le gambe dei personaggi seduti sono disposte in modo simile, ma le figure hanno proporzioni diverse. I commensali crescono di misura mano a mano che si avvicinano al centro, dove il Cristo risulta di un

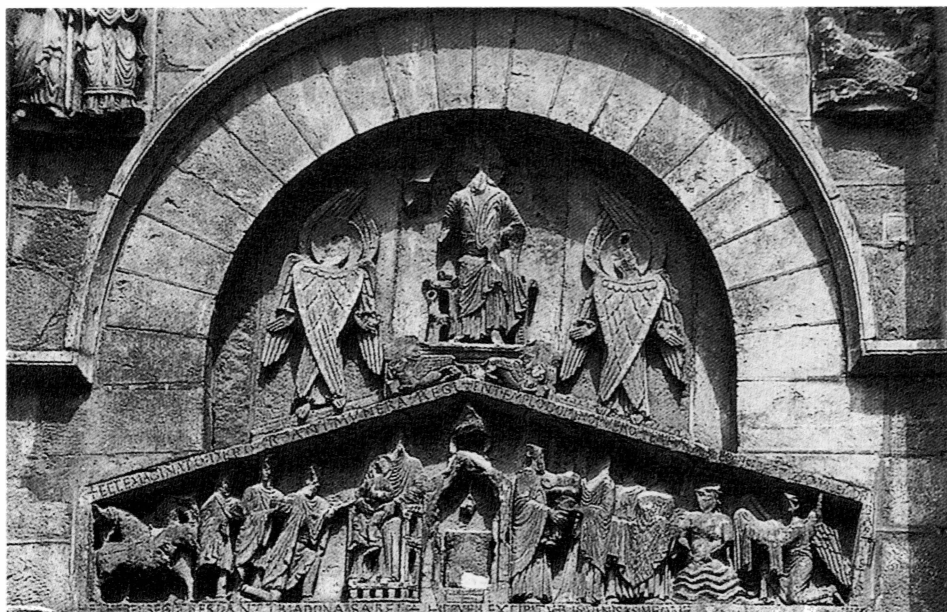


3. Mozac. Architrave. Foto Zodiaque.



4. Clermont-Ferrand. Architrave di place des Gras. Foto Archives Éd. Arthaud.

terzo più alto rispetto ai personaggi laterali. Non si tratta di una graduazione simbolica. È l'attrazione della cornice che fa ingrandire i personaggi, sollevandoli come una calamita. Il primato della forma si risente anche nell'iconografia del Vangelo. Le figure crescono e decrescono con naturalezza negli architravi a doppio spiovente: a Mozac (fig. 3) san Pietro e san Giovanni con il loro seguito ai due lati della Vergine in maestà, a Clermont-Ferrand, place des Gras (fig. 4), gli Apostoli della Lavanda dei piedi, seduti su una lunga panca, si tol-

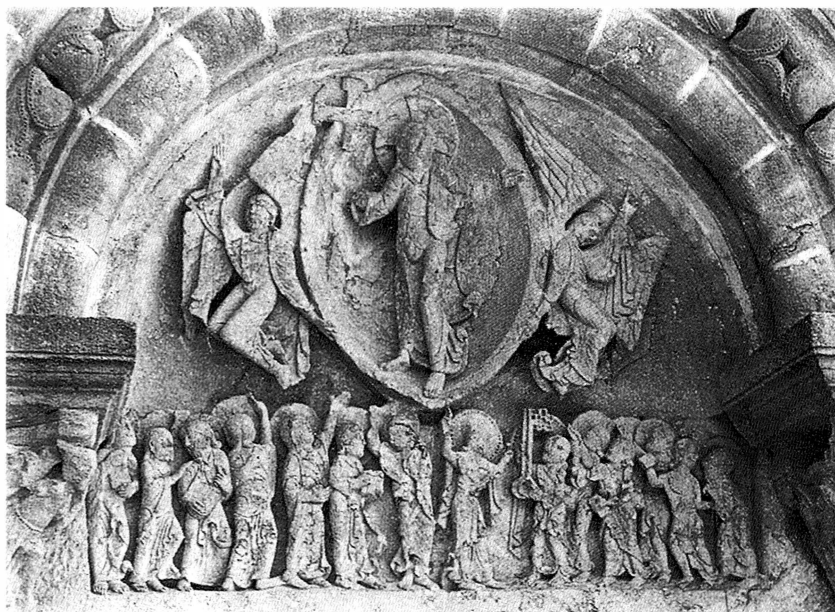


5. Clermont-Ferrand. Timpano di Notre-Dame-du-Port. Foto Archives Éd. Arthaud.

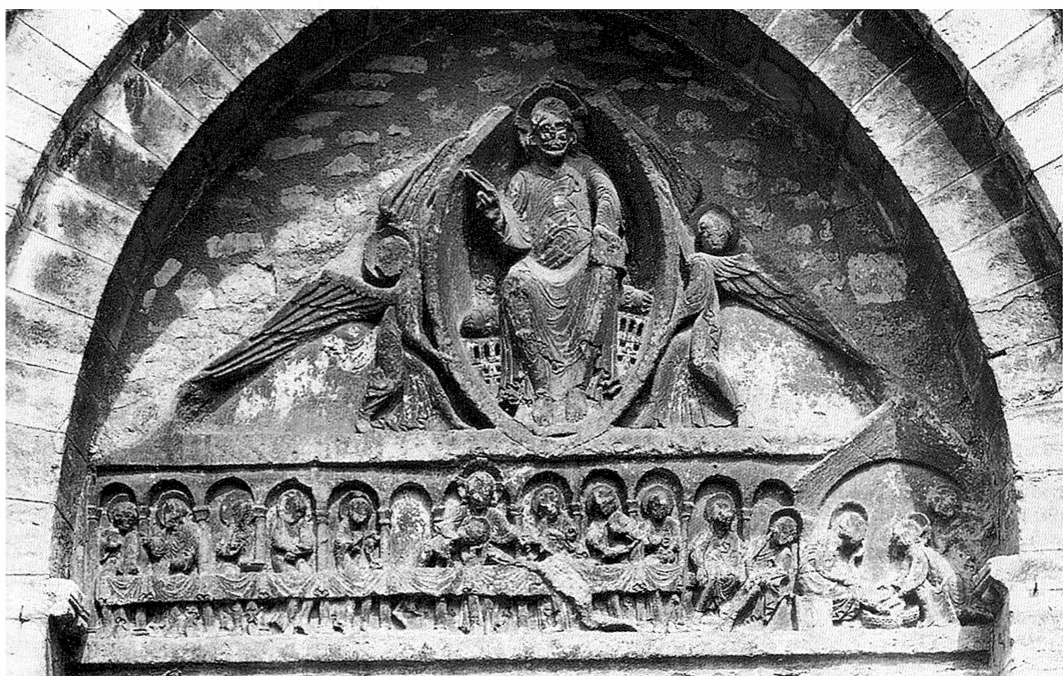
gono e si rimettono i calzari, a Notre-Dame-du-Port, sempre a Clermont-Ferrand (fig. 5), i personaggi di diverse scene sacre, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio e il Battesimo di Cristo, riempiono il triangolo del frontone collocato sul portale mediante due movimenti ascendenti, con il Tempio posto sull'asse. I corpi si serrano gli uni contro gli altri, componendo una sorta di secondo frontone animato.

L'orrore del vuoto e, insieme, la legge della cornice influiscono notevolmente su queste composizioni, spezzano l'isocefalia dei personaggi allineati e impongono le proporzioni della figura umana, che cresce o rimpicciolisce a seconda del posto che occupa. Spesso in una stessa scena convivono nani e giganti.

Composizioni simili a quelle tipiche del frontone si ritrovano su portali sprovvisti di questo elemento architettonico. A Montceaux-l'Étoile (fig. 6) gli Apostoli e la Vergine della scena dell'Ascensione non presentano l'abituale disposizione orizzontale, come ad esempio sull'architrave di Anzy-le-Duc. I personaggi fremono, si protendono verso il Salvatore e, fatto strano e a prima vista inesplicabile, non hanno tutti la stessa



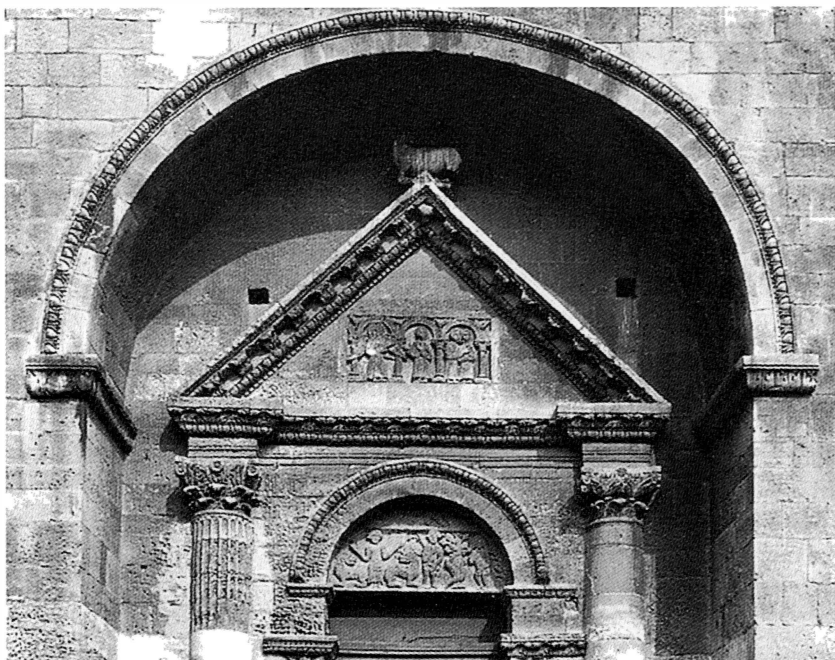
6. Montceaux-l'Étoile. Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud.



7. Bellenaves. Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud.

dimensione. Le tre figure centrali dominano l'insieme, quelle laterali sono sensibilmente più piccole, le altre crescono mano a mano che si avvicinano al centro. Si riconosce in questa disposizione quella propria dell'architrave alverniate, in un certo senso estrapolato dalla sua architettura.

A Bellenaves (fig. 7) gli elementi appaiono invertiti. Non sono i gruppi dei personaggi dell'architrave a disporsi come

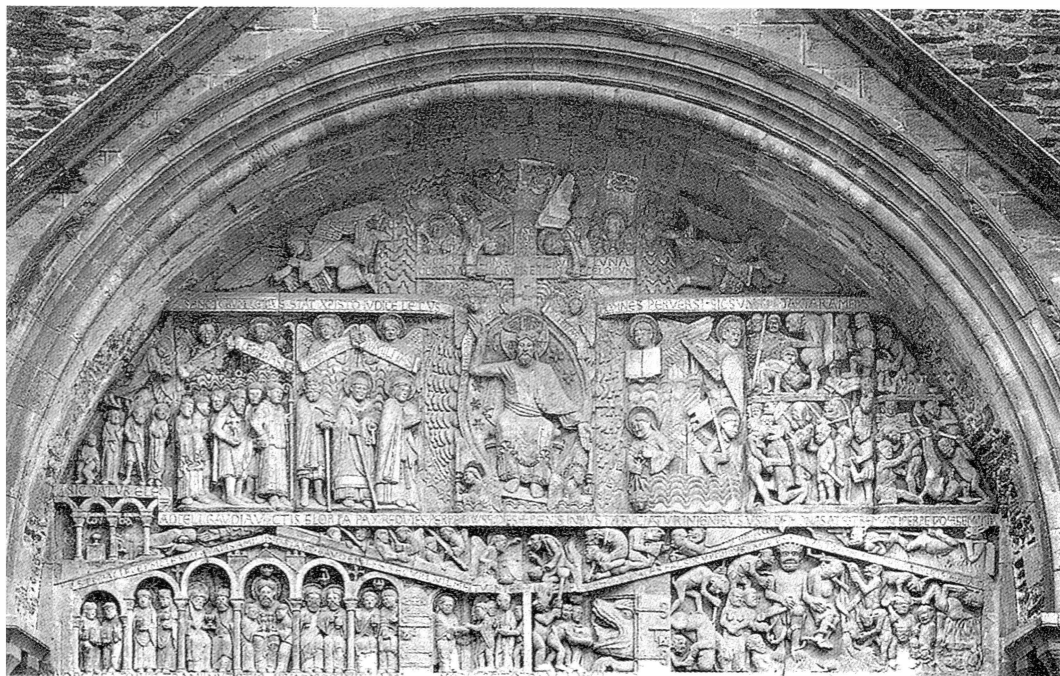


8. Saint-Gabriel. Portale. Foto Archives Éd. Arthaud.

nei frontoni. Il frontone è modellato, all'interno del timpano, dalle ali maestosamente spiegate degli angeli che sostengono la gloria del Signore. L'architrave rettilineo con l'Ultima Cena e la Lavanda dei piedi costituisce una solida base per questo rilievo, le cui linee essenziali non si discostano da quelle normalmente progettate per un portale anticheggiante come, ad esempio, quello di Saint-Gabriel (fig. 8).

I falsi architravi, i falsi frontoni improntano le composizioni dei timpani, raddoppiando l'architettura vera e propria con un'architettura scolpita.

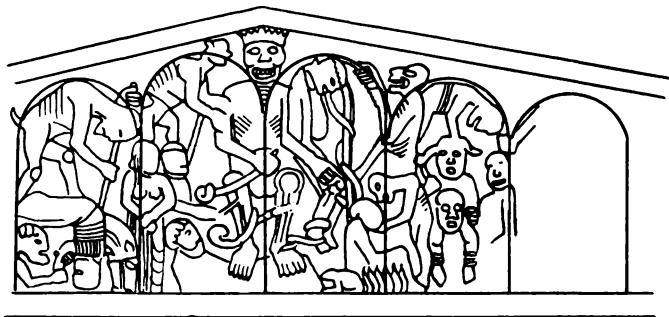
Su grandi superfici queste cornici interne si moltiplicano e



9. Conques. Timpano. Foto Jean Dieuzaide.

si complicano. A Beaulieu la rappresentazione del Giudizio Universale si dispiega su cinque registri che delimitano le zone dei mostri infernali, il campo con la ressa dei morti resuscitati, il campo dei personaggi in una postura tranquilla, Apostoli, santi, eletti.

A Conques (fig. 9) il Giudizio Universale si svolge su tre registri impicanti delle triangolazioni. Il primo è composto da un doppio architrave alverniate contenente a destra il Paradiso e a sinistra l'Inferno. Il Paradiso è raffigurato da una fila di archetti sotto i quali sono accolti gli eletti. Disposti due a due, seduti o in piedi, appaiono frontalmente, mostrando un aspetto sereno. Ben diverso è il lato opposto dello stesso registro, invaso da diavoli. Tuttavia la mischia furiosa che vi si svolge, e che sembra sprofondare ogni cosa nel caos, è articolata entro il medesimo schema del Paradiso. Di esso si indovina perfino il tracciato degli archi, formato non dagli elementi architettonici veri e propri ma dalle figure dei diavoli che inferiscono sui dannati (fig. 10). I loro movimenti violenti, le schiene inarcate, i corpi flessi, piegati in due, compongono una serie



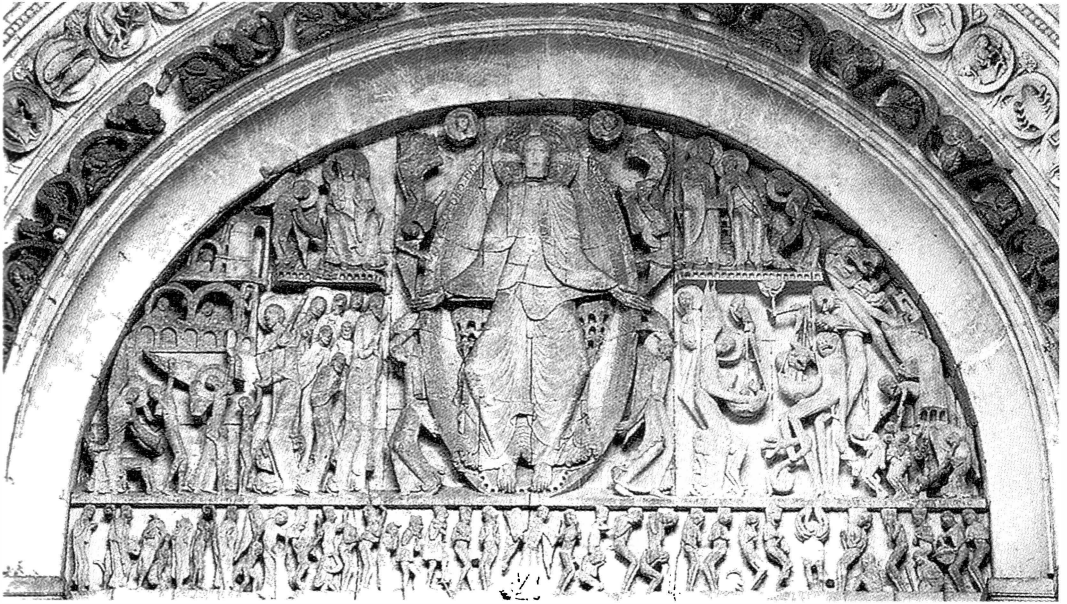
10. Conques. Particolare del timpano.

di archi a tutto sesto, mentre le rette dei piedritti si rivelano negli assi dei corpi dei suppliziati sovrapposti o rovesciati, in una spada, nel tronco di un albero e nella compartizione verticale dei riquadri. Nella congerie se ne profilano quattro: le figure contorte dell'Inferno fanno da pendant agli archetti del Paradiso che ospitano gli eletti.

Nel registro centrale gli Apostoli sono disposti sotto le arcate formate dai filatteri con iscrizioni sostenuti dagli angeli. Qui le triangolazioni vengono moltiplicate da archi simili a spioventi, da piccoli frontoni.

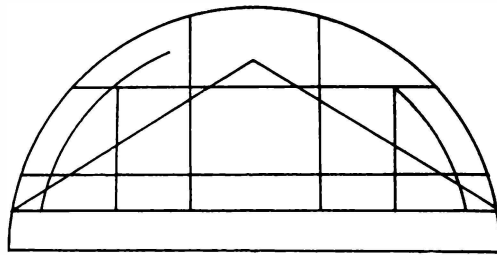
Architettura palese e architettura nascosta ritmano l'intero timpano, formando una cornice interna che regola la distribuzione degli elementi. A Autun il grande Giudizio Universale (fig. 11) è orchestrato da un dispositivo geometrico dissimulato nell'affollamento. Vi si osserva l'enorme Cristo seduto fra il sole e la luna, ai lati del quale appaiono la Vergine, san Giovanni Evangelista e gli Apostoli; alcuni angeli suonano la tromba; i morti, risvegliati, escono dalle tombe; l'arcangelo pesa le anime e i diavoli si impossessano dei reprobri. Il castigo è cominciato: ecco il pozzo dell'abisso, ecco le fauci del Leviatano. Gli angeli portano in cielo gli eletti. In questa rappresentazione tutto è terrificante e maestoso. Si assiste a una sorta di sconvolgimento cosmico.

I personaggi dai corpi disarticolati prendono un aspetto sovranaturale. I diavoli, nei loro sordidi folleggiamenti, assumono strane forme. Gli angeli spiegano le ali in tutta la loro ampiezza. Il mondo, proiettato con violenza contro il muro, trascinato da segrete e irresistibili correnti, sembra esplodere nelle sue ultime convulsioni. Tuttavia anche qui l'apparente disordine discende da un ordine, e le figure irregolari in movimento derivano ancora da schemi regolari e fissi.



11. Autun. Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud.

La trama della composizione, costituita da diversi riquadri, è dominata da un triangolo il cui vertice si trova sul petto del Cristo e i cui due lati scendono fino ai pennacchi del timpano. Le linee delle braccia aperte di un Gesù gigantesco sono prolungate dalle ali degli angeli, dalla disposizione delle teste in ordine decrescente, dalla concatenazione delle braccia. Tali linee si ritrovano nel contorno delle schiene ricurve, delle gambe e delle ginocchia delle figure dell'Inferno. Si intravede, sprofondato nel vortice delle immagini e delle forme, un frontone architettonico (fig. 12).



12. Autun. Schema della composizione del timpano.

Costrizione ed eccesso governano anche i riquadri che completano il frontone. I quattro angeli della gloria si librano a fatica entro stretti triangoli, a cui aderiscono moltiplicando i contatti con i gomiti, le ginocchia, i piedi, assecondandone le linee con le ali e i corpi. Ne risultano movimenti bruschi e zigzaganti. Nei riquadri rettangolari i personaggi si distendono verticalmente. Pur con le teste pressoché della stessa dimensione, i corpi degli Apostoli risultano fino a tre volte più lunghi rispetto a quelli degli altri personaggi. Sono giganti affilati, dalle proporzioni sconcertanti e disumane, che riempiono completamente la cornice rettangolare. Dalla parte opposta, la scena della Pesa delle anime controbilancia il blocco delle figure ferme con un'agitazione delimitata dalla stessa compartizione. La fila dei reprobri evidenzia un falso architrave, il viluppo dei diavoli e delle ali degli angeli un falso archivolt.

Tutto è inquietante, confuso, logico in questa immensa composizione, scandita da una geometria rigida e da correnti sotterranee. La visione tellurica è perfettamente incorporata in un'architettura monumentale, solida e sapientemente equilibrata.

Costruiti in conformità alle due leggi fondamentali della scultura romanica – l'orrore del vuoto e l'attrazione della cornice –, questi ammassi strutturati finiscono con l'integrarsi alla composizione delle forme elementari dei supporti architettonici – pannelli rettangolari, architravi, frontoni –, moltiplicandosi e combinandosi nel rilievo in diversi modi. Tali forme elementari non solo costituiscono i contorni esterni delle composizioni, ma agiscono anche all'interno di esse, ispirando, secondo i loro schemi geometrici – puntualmente riconoscibili –, la realizzazione dei volumi scolpiti e la disposizione degli assi. Stabilità e vivacità, deformità e convulsione dell'iconografia derivano direttamente da questa rete geometrica, che, anche ridotta all'astrazione, mantiene intatto il suo potere.

II

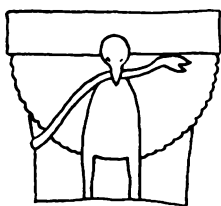
La composizione del rilievo non è influenzata soltanto dalle cornici rigorosamente architettoniche delle grandi superfici. Un'influenza perfino più pervasiva e imperiosa è esercitata da cornici applicate, pannelli o medaglioni con la loro peculiare struttura. Esempi sorprendenti, in cui geometria e

iconografia risultano perfettamente fuse, sono offerti dalla cornice circolare. Il cosiddetto capitello cubico, con le sue facce arrotondate, ne rappresenta una forma rudimentale, soggetta a innumerevoli variazioni.

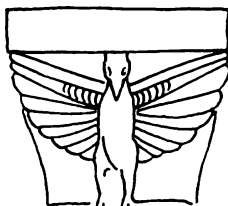


13. Como. Capitello di Sant'Abbondio.

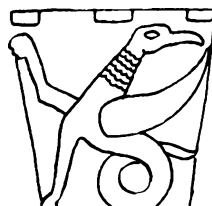
A Como (fig. 13) un drago dalla lunga coda e il corpo flessuoso costituisce una sorta di modanatura del semicerchio regolare in cui è inscritto. Su molti capitelli la modanatura della cornice scompare imprimendo direttamente la sua curva al rilievo, in cui si profilano volta a volta uccelli con le ali spiegate a semicerchio (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 14; Saint-Nectaire-



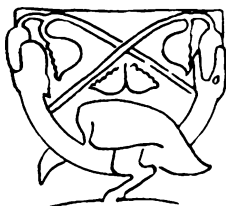
14



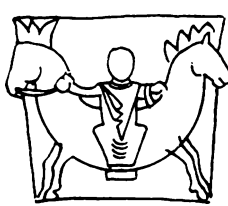
15



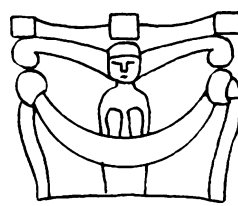
16



17



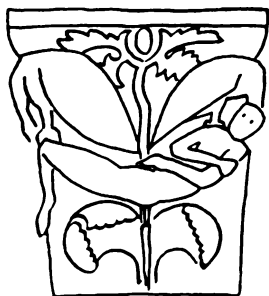
18



19

14. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 15. Saint-Nectaire. Capitello – 16. La Charité-sur-Loire. Capitello – 17. Gerona. Capitello – 18. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 19. Le Puy. Capitello.

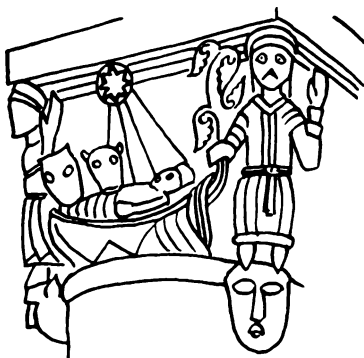
re, fig. 15), un mostro con un'ala e una zampa sollevate (La Charité-sur-Loire, fig. 16), un volatile fantastico dal corpo doppio (Gerona, fig. 17), un cavallo con due teste e due petti (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 18), o semplicemente un lungo nastro di stoffa (Le Puy, fig. 19).



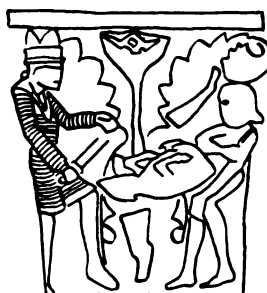
20



21



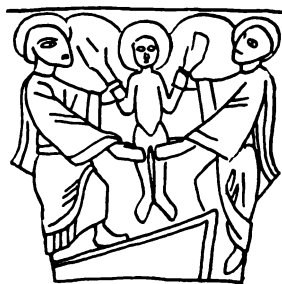
22



23



24



25

20. Autun. Capitello – 21. Aulnay. Capitello – 22. Hildesheim. Capitello – 23. Vézelay. Capitello – 24. Angers. Capitello del vescovado – 25. Besse-en-Chandesse. Capitello.

Il corpo umano si assoggetta con la stessa docilità. A Autun (fig. 20) dondola sul cesto del capitello, flettendosi come il drago di Como. Un trattamento simile si riscontra in raffigurazioni religiose. A Aulnay (fig. 21) rappresenta Sansone dormiente. L'intera scena, con Dalila che gli taglia i capelli, è racchiusa in un semicerchio. Il braccio con le grandi forbici, il letto simile a una barca e un uccello appollaiato aderiscono al lato arrotondato di un capitello cubico. La testa di un terzo personaggio – una donna complice – è collocata al centro. A Hildesheim (fig. 22) la Natività sembra oscillare su una curva analoga. Il centro è qui marcato dalla stella di Betlemme, i cui raggi cadono sulla circonferenza completando la geometria dello schema.

A Vézelay (fig. 23) la scena del Sacrificio di Abramo è organizzata entro il medesimo schema semicircolare, che fissa la posizione della testa del patriarca, ne dirige il braccio che impugna una spada e si prolunga nel corpo del montone, per poi ripiegarsi tramite il braccio di un personaggio simmetrico. Nel vescovado di Angers (fig. 24) e a Besse-en-Chandesse (fig. 25) il profilo incurvato del capitello è sottolineato dalle braccia dei personaggi in lotta o che sollevano la piccola figura di un santo. Lo stesso schema si ritrova a Vion (fig. 26), nella rappresentazione del Seppellimento di Cristo.

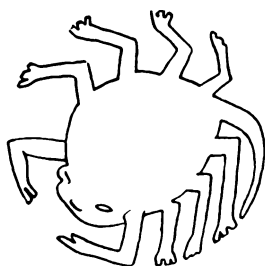
Si tratta di una composizione articolata, con il Cristo avvolto nel lenzuolo funebre, la Vergine e una delle Pie Donne piangenti. Il cadavere è trasportato da due vecchi, uno dei quali lo tiene per i piedi e l'altro per il gomito. Le loro braccia, le braccia del Cristo e le ampie pieghe del drappo in cui egli è avvolto compongono una fascia continua che si dispiega in semicerchio sull'intera faccia del capitello.

Il cerchio completo, pur offrendo un campo più difficile da



26. Vion. Capitello.

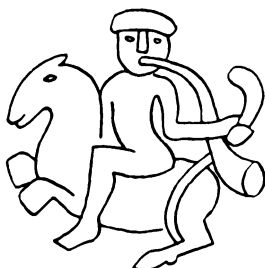
riempire adeguatamente con figure animate, perviene alle medesime soluzioni. A Issoire (fig. 27) lo Scorpione dello Zodiaco si gonfia, si arrotonda, diventa simile a un granchio. A Parma (fig. 28) una sirena-uccello-serpente riempie completamente il medaglione con le volute del proprio corpo e le ali spiegate. Cavalieri che stringono la coda di cavalcature fantastiche, quadrupedi sovrapposti, un grifone od orso che si avventa su un coniglio o altro animale domestico si distendono e appiattiscono all'interno di un disco (figg. 29-32).



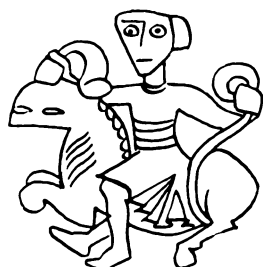
27



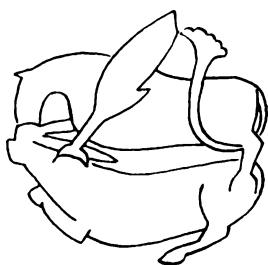
28



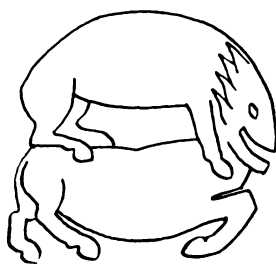
29



30



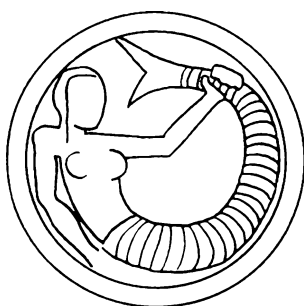
31



32

27. Issoire. Medaglione – 28. Parma. Medaglione – 29-31. Issoire. Medaglioni – 32. Parma. Medaglione.

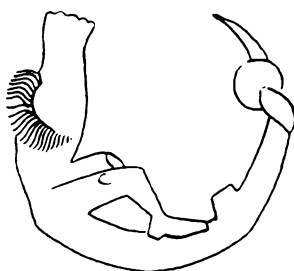
Non mancano composizioni di impianto circolare. Sirene-pesci che si tengono la coda (Parma, fig. 33; Vézelay, fig. 34), una figura metà uomo e metà serpente (Nevers, fig. 35), un rettile con testa di belva (Kilpeck, fig. 36) si piegano docilmente in cerchio all'interno del medaglione. A La Charité-sur-Loire (fig. 37) e a Hagetmau (fig. 38) una sirena-uccello e



33



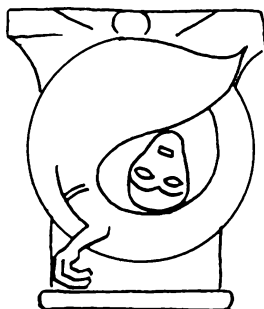
34



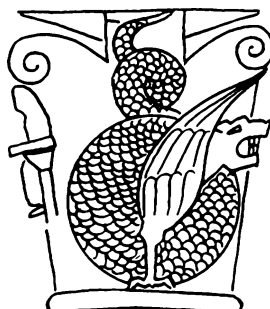
35



36



37

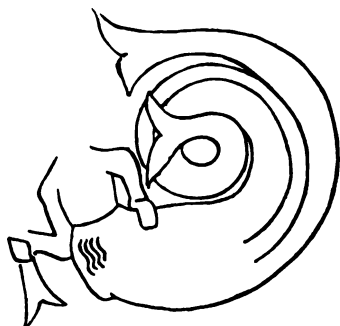


38

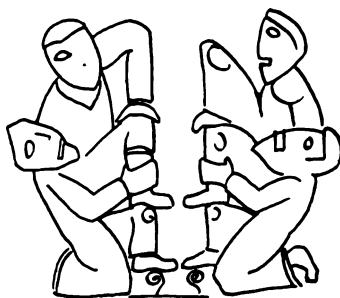
33. Parma. Medaglione – 34. Vézelay. Medaglione – 35. Nevers. Bassorilievo – 36. Kilpeck. Medaglione – 37. La Charité-sur-Loire. Capitello – 38. Hagetmau. Capitello.

un drago alato ruotano su alcuni capitelli. A Saint-Rémy (fig. 39) una sirena con un pesce in mano e la doppia coda – arrotolata, contrariamente alla tradizione, in un solo senso – si svolge sul capitello come una spirale. A Saint-Sever (fig. 40) le rotazioni trascinano nel loro movimento un gruppo di quattro personaggi sovrapposti e affrontati. La disposizione delle gambe e delle braccia forma due corde verticali di un cerchio diviso in due. L'attitudine del corpo umano a disegnare figure geometriche è qui dimostrata con un'acrobazia.

A Venezia, sulla facciata di San Marco (fig. 41), la ruota è composta da quattro leoni con un'unica testa al centro. È sempre il medesimo vortice.



39

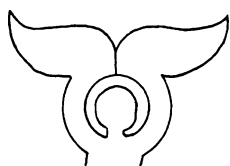


40

39. Saint-Rémy. Bassorilievo del capitello – 40. Saint-Sever. Bassorilievo del capitello.



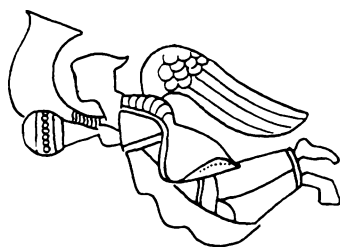
41. Venezia. Medaglione.



42



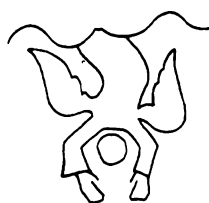
43



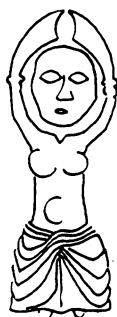
44



45



46



47



48

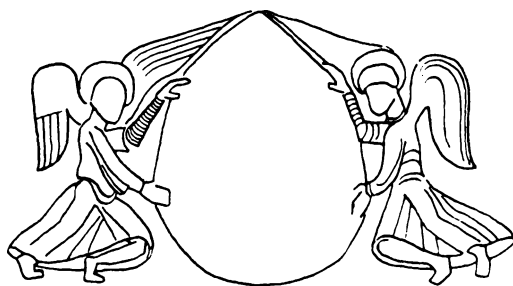


49

42. Blasimon. Bassorilievo – 43-44. Saint-Pons. Bassorilievi – 45. Modena. Bassorilievo – 46. Angoulême. Bassorilievo – 47. Saint-Martin-du-Canigou. Bassorilievo – 48. Autun. Bassorilievo – 49. Streitton-Sugwas. Bassorilievo.

Anche il nimbo, formando una cornice circolare, ha una propria forza d'attrazione, che però esercita soprattutto all'esterno. Ali (Blasimon, fig. 42; Saint-Pons, figg. 43 e 44), braccia (Modena, fig. 45; Angoulême, fig. 46) si alzano sopra la testa degli angeli circondandola come un'aureola.

Geroglifico della luce divina, il cerchio che racchiude la testa di un santo diventa un'efficace cornice e si ritrova in varie raffigurazioni. A Saint-Martin-du-Canigou (fig. 47) una donna dal torso nudo – verosimilmente Salomè danzante – brandisce due sciabole ricurve che la coronano di un nimbo d'acciaio. A Autun (fig. 48), sull'architrave del grande timpano con le scene dell'Inferno, due mani gigantesche escono dall'ombra stringendo la testa di un reprobato nella tenaglia di un'aureola diabolica. A Stretton-Sugwas (fig. 49) il nimbo è formato dalle braccia di Sansone che circondano la testa del leone da lui abbattuto. Per una curiosa anomalia, le braccia, come senza ossa e simili alle modanature di una cornice circolare, invece di protendersi per afferrare direttamente da dietro la mascella della belva, la circondano dal basso e dall'alto: reincarnato in un combattimento biblico, spunta il leone nimboato simbolo dell'evangelista Marco. Il nimbo attrae, raggruppa, incurva attorno a una testa svariate forme, spesso inattese. La gloria determina le evoluzioni degli angeli attorno alla figura intera. A Autry-Issards (fig. 50) due angeli affrontati con le ali, le mani, le braccia e le ginocchia incollate alla mandorla si protendono in avanti con decisione, pur conservando il loro equilibrio. A Ely (fig. 51) gli angeli sono addossati e tengono la mandorla da dietro, con le braccia piegate verso la testa, le schiene e le gambe che ne sfiorano le curve. Le figure diventano parte integrante dell'aureola che sostengono.



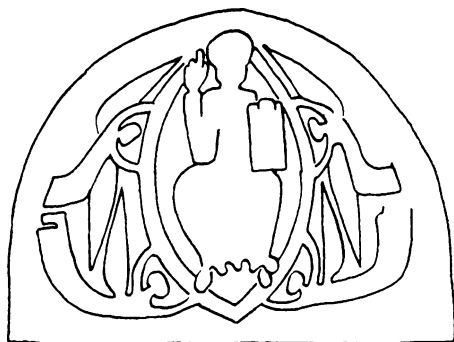
50. Autry-Issards. Rilievo del timpano.

Nelle glorie con quattro angeli questo incorporamento si realizza con raddoppiato vigore. A Gensac-la-Pallue (fig. 55) la gloria assorbe nelle sue curve tutto un fremito di corpi alati. A Hereford (fig. 52), a Shobdon (fig. 53) i due angeli inferiori si rovesciano fluttuando a testa in giù e con le gambe per aria. I piedi si congiungono con quelli degli angeli superiori, che vi si appoggiano come su uno zoccolo. Le figure si concatenano e si allungano avvolgendo le ali. Attorno alla gloria viene eseguita una vera e propria acrobazia. A Rowstone (fig. 54) gli angeli superiori si capovolgono proiettando anch'essi i piedi attorno alla propria testa, e sembrano aggrapparsi al bordo dell'ovale come a una sbarra fissa.

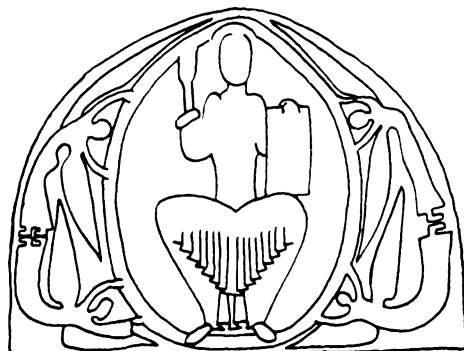
Trattando la scultura romanica ci si imbatte continuamente nelle medesime contraddizioni delle sue due leggi complementari: l'orrore del vuoto, che contribuisce alla stabilità e al-



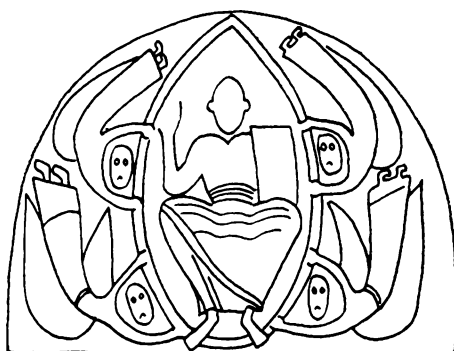
51



52



53



54

51. Ely. Timpano – 52. Hereford. Timpano – 53. Shobdon. Timpano – 54. Rowstone. Timpano.



55. Gensac-la-Pallue. Rilievo. Foto Lefèvre-Pontalis. © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.

la pienezza delle forme, e l'attrazione della cornice, che le agita e le sconvolge. Si osservano così soggetti diversi evolvere all'interno di una cornice fissa e, inversamente, cornici diverse cambiare la forma di un medesimo soggetto. Catturata in una rete di figure regolari, l'immagine dell'animale e dell'uomo diventa oggetto di una metamorfosi permanente.

III

Ellisse, semicerchio, disco, anello: l'uccello ne assume la forma a seconda che sia scolpito su un cuneo dell'archivolto, su un timpano (Poitiers, figg. 56-58) o in un medaglione circolare (St. Michael a Hildesheim, fig. 59; museo di Nevers, fig. 60). La medesima specie di animale alato fornito di becco e artigli, sottoposta a radicali trasformazioni per farla coincidere con una figura geometrica, rinuncia in un certo senso alla propria natura – o, se si vuole, si anima di una doppia vita.

Quando compare all'interno di una cornice stretta, il quadrupede si flette e si allunga come un uccello. A Santa María ad Aguilar de Campóo (fig. 61) e a Vouvant (fig. 62) si curva ad anello, con la testa che tocca il treno posteriore, mentre a Ripoll (fig. 63) e a Aulnay (fig. 64) estende il corpo in un rettangolo allungato piegando la testa contro il torace. La posizione si capovolge a Novion-le-Vineux (fig. 65), dove la testa del quadrupede non è inclinata, ma arrovesciata all'altezza



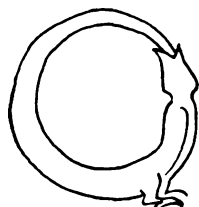
56



57



58

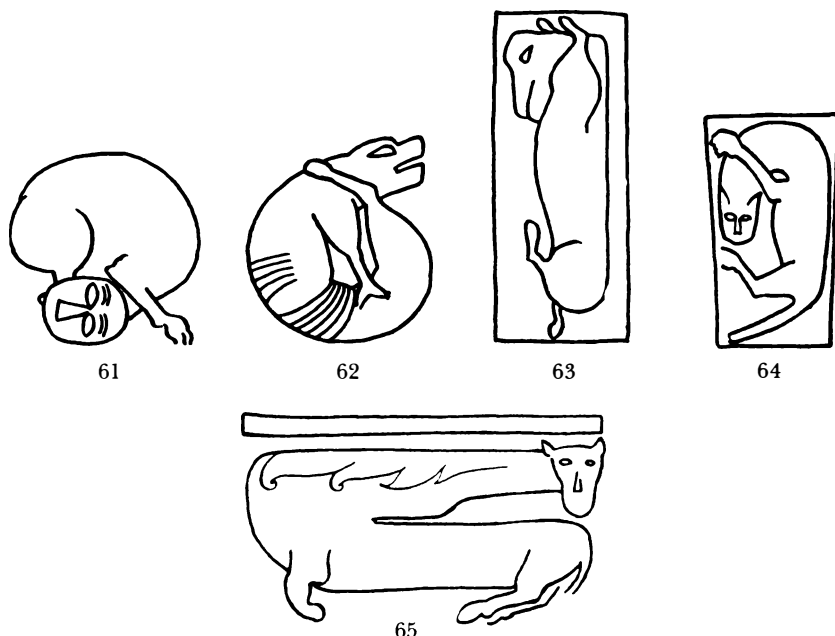


59



60

56. Poitiers. Bassorilievo del cuneo – 57. Poitiers. Timpano – 58. Poitiers. Bassorilievo del cuneo – 59. Hildesheim. Bassorilievo – 60. Nevers. Bassorilievo.

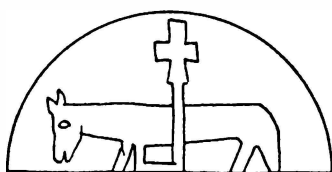


61. Aguilar de Campóo. Bassorilievo di Santa María – 62. Vouvant. Bassorilievo – 63. Ripoll. Bassorilievo – 64. Aulnay. Bassorilievo – 65. Nouvion-le-Vineux. Rilievo del beccatello.

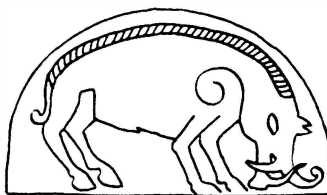
della groppa. Il collo si allunga in modo mostruoso parallelamente al corpo, di cui risulta più grande. In un serrato gioco di variazioni vengono ricercate, all'interno del medesimo schema, soluzioni diverse per ogni singolo animale. Entro cornici più ampie l'agitazione si placa. I quadrupedi piegati in due all'interno di un piccolo cerchio si raddrizzano sotto un'arcata. A Serrabone, a Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 66) gli animali simbolici di due Evangelisti – il toro e il leone – si alzano sulle zampe. Colpisce il ragguardevole volume delle loro teste e dei loro colli, notevolmente sproporzionati rispetto alle piccole groppe su cui poggiano. A Thwing (fig. 67), sul timpano, un quadrupede – l'Agnus Dei – si allunga e si appiattisce formando una specie di falso architrave. A Ipswich (fig. 68) il timpano è interamente riempito da un solido e robusto cinghiale la cui schiena forma un arco di circonferenza che asseconda perfettamente la linea dell'archivolto. A Poitiers (fig. 69), oltre a un uccello (fig. 57), vi si adatta anche un leone che incurva il corpo a onde e rizza la coda. Ma ci fermiamo qui con gli esempi di geometria animale.



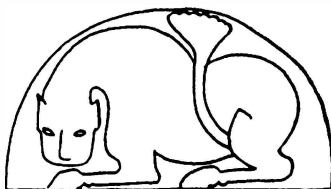
66. Saint-Michel-de-Cuxa. Bassorilievo.



67



68



69

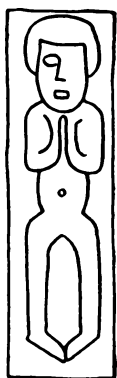
67. Thwing. Timpano – 68. Ipswich. Timpano – 69. Poitiers. Timpano.

Il bestiario romanico, per sua natura irreali, potrebbe sembrare predisposto a tutti questi artifici. Nondimeno la figura umana, così nettamente definita in ogni suo elemento, vi si presta con la stessa sollecitudine, ottenendo effetti ancora maggiori. Un uomo rettangolare o circolare è più inquietante di un animale: è un fenomeno, un autentico prodigio.

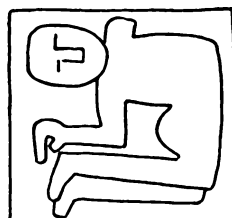
Una enorme testa su spalle strette, un corpo irrigidito con esili braccia ripiegate sul petto, gambe filiformi, diritte: tali sono i tratti del personaggio scolpito in un rettangolo oblungo a Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 70) e a Villers-Saint-Paul (fig. 71). La rigorosa fissità viene meno quando le figure sono inscritte



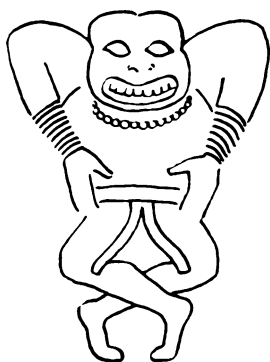
70



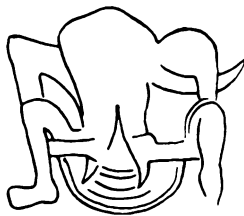
71



72



73



74

70. Saint-Michel-de-Cuxa. Bassorilievo – 71. Villers-Saint-Paul. Bassorilievo – 72. Saint-Benoît-sur-Loire. Bassorilievo – 73. Tarragona. Bassorilievo – 74. Angers. Bassorilievo.

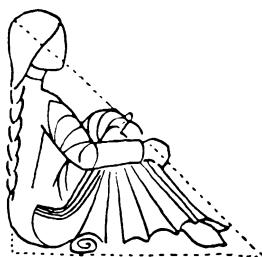
entro un quadrato o un rombo. A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 72) il personaggio è capovolto e piegato in tre: la testa e il petto, il ventre e le cosce, le gambe costituiscono tre lati di un rettangolo. In un trapezio, a Tarragona (fig. 73) e ad Angers (fig. 74), il personaggio cambia ancora una volta posizione: si presenta seduto, con i gomiti sollevati all'altezza delle larghe spalle; la testa affonda nel petto, la vita si assottiglia, le gambe si flettono, le mani stringono i fianchi o la lunga barba.

Si trovano inoltre personaggi a forma di triangolo, abbigliati con vesti svasate (Bishopsteignton, fig. 75) o anche tranquillamente seduti, con le ginocchia raccolte contro il petto (Modena, fig. 76). A Saint-Rémy (fig. 78) l'uomo triangolare è capovolto e ha la testa staccata dal corpo per poter toccare il vertice. Il personaggio sembra strapparla dalle proprie spalle e portarla di peso verso la punta, spinto da una irresistibile attrazione.

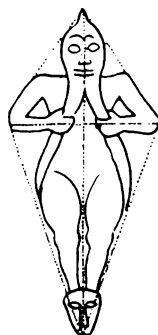
Un personaggio rombo si può osservare nella cattedrale di Bayeux (fig. 77), dove lo schema risulta perfettamente realizzato. La testa è collocata al vertice, i lati superiori determina-



75



76



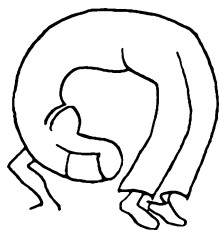
77

75. Bishopsteignton. Bassorilievo – 76. Modena. Bassorilievo – 77. Bayeux. Bassorilievo.

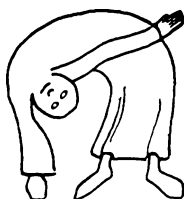
no la posizione dei gomiti, mentre la diagonale fissa quella degli avambracci. La cuspidè offre l'asse della figura, le gambe e il ventre riempiono bene la parte inferiore della triangolazione, completata da un secondo rombo formato da una barba bifida che l'uomo afferra con entrambe le mani, come ad Angers. Gli studi geometrici sul corpo umano sono metodici, e sperimentano volta per volta tutte le forme e tutte le so-



luzioni. L'uomo circolare presenta versioni diverse a seconda che circondi o riempra la sua cornice. Ad Avallon (fig. 79), a Foussais (fig. 80), a Vézelay (fig. 81) il personaggio rovesciato all'indietro arriva a toccarsi i piedi con la testa o con le mani (un saltimbanco, una Salomè?) facendo la ruota. A La Lande-de-Fronsac (fig. 82) il cerchio è formato dalle vesti; a Leyre (figg. 83 e 84), dove le figure sono due, in una è formato dalle braccia che sostengono il ventre di un diavolo cornuto, nell'altra dalle enormi mani e dalle braccia di un personaggio seduto, che circondano l'intero corpo; a Vaison (fig. 85), in-



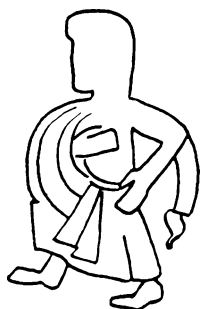
79



80



81



82



83



84



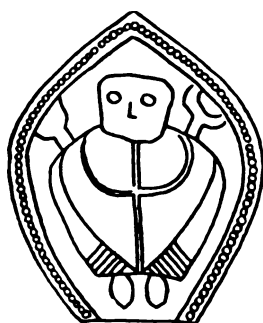
85

A fianco: 78. Saint-Rémy. Bassorilievo. Foto J.B.

79. Avallon. Bassorilievo – 80. Foussais. Bassorilievo – 81. Vézelay. Bassorilievo – 82. La Lande-de-Fronsac. Bassorilievo – 83-84. Leyre. Bassorilievo – 85. Vaison. Bassorilievo.

fine, è lo stesso tronco del personaggio ad avere la forma di un disco. Mutilata e ricomposta da tali manipolazioni, la figura umana cambia continuamente aspetto e, trasformata volta per volta in mostro, bestia o figura regolare, risulta a stento riconoscibile.

Non si sottrae al gioco delle deformazioni neppure l'aureola che, per definizione, emana dalla figura del santo. A Saumur (fig. 86) il personaggio riveste, come fosse una pianeta, la mandorla che lo incornicia, sorta di carapace dietro il quale spuntano testa, mani e piedi. Il geroglifico della luce si riflette sull'immagine che esso glorifica e talvolta vi si imprime, pur sparendo come cornice. Così la Vergine in maestà di Fownhope (fig. 87) è interamente compresa nel tracciato della mandorla, che si distingue nello schienale del trono, nella disposizione delle braccia e nelle pieghe delle vesti: qui la gloria si trova direttamente incorporata come cifra compositiva. A Bongy (fig. 88) la mandorla è il corpo del santo rappresentato sul timpano, uno scudo ovale striato, da cui si staccano la testa e le membra, con la chiave di san Pietro in una mano. A Little Langford (fig. 89) lo scudo diventa la veste di un santo vescovo, la mano destra alzata per benedire, nella sinistra un pastorale ricurvo che completa l'arco dell'aureola. Scorgiamo in questi sorprendenti esempi il segno di un'ossessione geometrica che si sviluppa perfino a partire da un simbolismo ieratico.

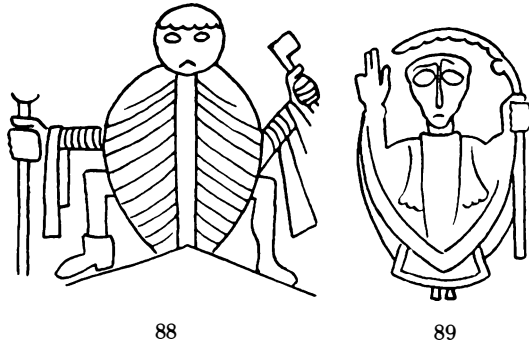


86



87

86. Saumur. Bassorilievo di Notre-Dame de Nantilly – 87. Fownhope. Rilievo del timpano.

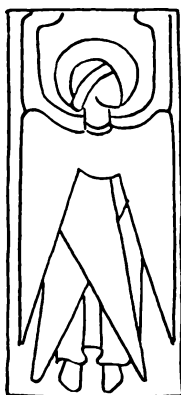


88. Bongy. Rilievo del timpano – 89. Little Langford. Bassorilievo.

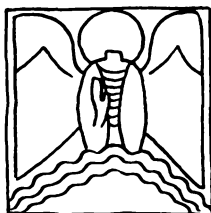
Questa ossessione si manifesta naturalmente nella geometria variabile delle ali degli angeli. È innanzitutto una geometria di triangoli che gioca intorno al corpo umano, raccordandolo alla sua cornice architettonica. Rinchiusi e allungati in un rettangolo oblungo, i triangoli lo ricoprono come una cappa (Saint-Révérien, fig. 90). Altrove si estendono in larghezza entro un quadrato (Cosne, fig. 91), crescono e si protendono in direzioni diverse entro i pennacchi (Bari, fig. 92; Saint-Amour, fig. 93), oppure le ali si flettono all'interno di un medaglione (Milano, fig. 94) o su un capitello cubico (Lavaudieu, fig. 95). È come se la figura angelica fosse protetta dalle palpitazioni delle figure regolari che vi si integrano.

Il corpo, sia esso di uomo, animale, angelo o mostro, quando è scolpito su un'architettura romanica soggiace a un complesso di leggi: orrore del vuoto, attrazione della cornice, conformità alla struttura del monumento. Una serie di fattori esterni ne influenza composizione, postura, anatomia. L'ordine delle figure non dipende, come nel canone antico greco-romano, da un equilibrio organico degli elementi e delle loro proporzioni interne, ma da uno statuto indipendente. La ragione geometrica è sempre presente. L'influenza esercitata dalla cornice architettonica o semplicemente decorativa sul rilievo ne è la testimonianza principale, ed è una influenza così profonda che tocca il nucleo stesso della rappresentazione scultorea, permanendo anche in quei casi in cui l'assenza di cornice la emanciperebbe da qualunque sottomissione. La vita delle forme è fatta di queste combinazioni di natura e artificio maneggiate con disinvolta sicurezza.

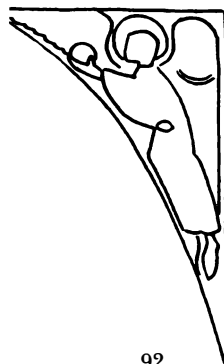
L'apparato geometrico non si limita a figure elementari –



90



91



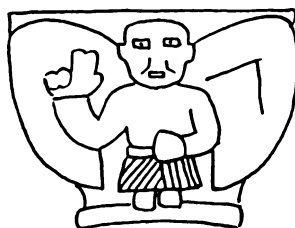
92



93



94



95

90. Saint-Révérien. Bassorilievo – 91. Cosne. Bassorilievo – 92. Bari. Bassorilievo – 93. Saint-Amour. Bassorilievo – 94. Milano. Bassorilievo di San Babila – 95. Lavaudieu. Capitello.

quadrato, rettangolo, cerchio, semicerchio –, ma conosce forme complesse, virtuosismi tecnici, precise regole di calcolo.

L'ornamento che copre le stesse superfici, gli stessi portali, gli stessi capitelli sui quali appare la scultura figurativa ci permette di indagarne i tratti nascosti. Forma più pura ed essenziale, dunque più facile da cogliere, l'ornamento ci conduce direttamente nei meandri delle speculazioni dei visionari del XII secolo.

II *L'ornamento*

I. MOLTIPLICAZIONE E UNIFORMITÀ. Palmetta e stelo motivo I. Il motivo I raddoppiato ad asso di cuori. La gamma delle variazioni del motivo II.

II. INVERSIONE DEGLI ASSI. Il motivo I raddoppiato a X. Il motivo III e le sue variazioni. Straripamenti – maestria geometrica.

III. PALMETTE E INTRECCI. Concordanze e giustapposizioni. La treccia innestata sui motivi II e III. La palmetta nell'intreccio. I dedali smontabili.

IV. L'ORNAMENTO E IL SUO SUPPORTO ARCHITETTONICO. Modelli di strutture architettoniche nell'ornamento. L'ornamento nella struttura del capitello.

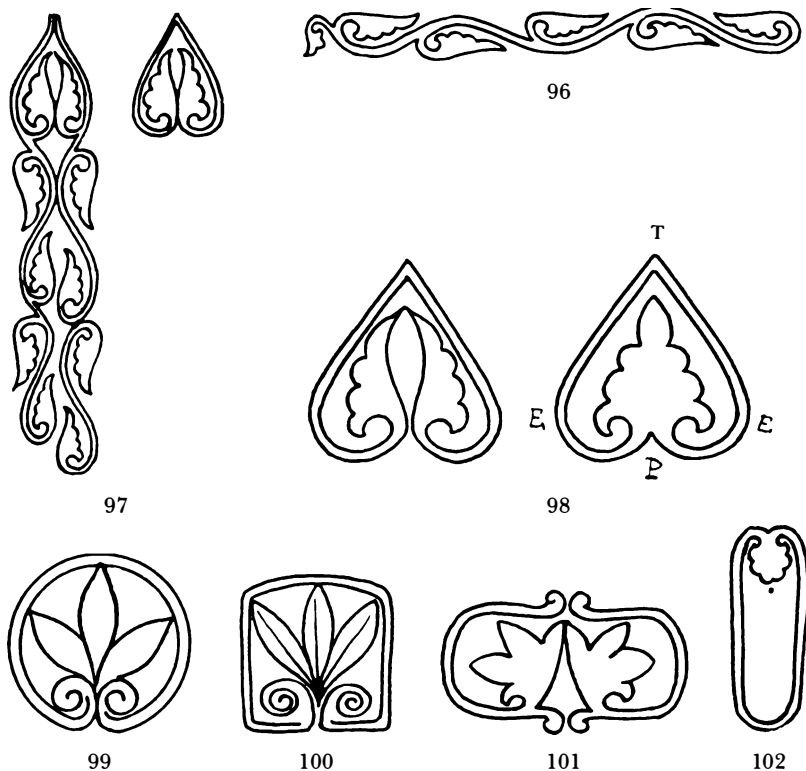
I

La decorazione romanica scolpita abbraccia, nella sua varietà, un vasto repertorio caratterizzato dall'uniformità tecnica e dalla costanza con cui ritornano gli stessi motivi. La medesima figura moltiplicata e combinata in modo diverso genera disegni sempre più complessi e invadenti; la forma elementare all'origine di tale fioritura è rappresentata da un semplice stelo ondulato con foglie stilizzate, mezze palmette distribuite da una parte e dall'altra: un leitmotiv che definiremo motivo I. Un esempio tipo, fra i molti riscontrabili, è quello di Vaison (fig. 96).

Un secondo tipo fondamentale è costituito dallo sdoppiamento di questo primo motivo. Sul portale di Beaumais (fig. 97) due rami corrono fianco a fianco senza essere rigorosamente simmetrici. Si nota un progressivo sfalsamento fra le volute salvo che all'estremità, dove i due steli si incontrano congiungendosi. Da questo motivo ornamentale se ne sviluppa uno nuovo, il motivo II ad asso di cuori, che racchiude le due palmette e che, isolato, segue un suo sviluppo autonomo. Abbiamo evidenziato con T la punta nella quale i due steli si congiungono, con P il punto opposto dove le palmette si saldano, con E il vertice della curva formata dagli steli (Elne, fig. 98).

Una prima serie ornamentale scaturisce dalle infinite variazioni su quest'ultima composizione, che si susseguono imperterbabilmente attraverso il concatenamento logico delle moltiplicazioni e degli accomodamenti degli elementi costitutivi.

Gli steli ad asso di cuori che incorniciano palmette diventano cerchi (Adaste, fig. 99), quadrati (Saint-Savin, fig. 100), ovali allargati (Moissac, fig. 101) o allungati (Le Thor, fig. 102).

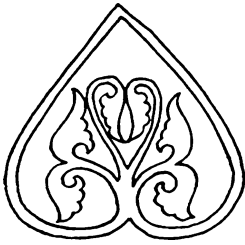


96. Vaison. Bassorilievo – 97. Beaumais. Bassorilievo – 98. Elné. Bassorilievo – 99. Adaste. Bassorilievo – 100. Saint-Savin. Bassorilievo – 101. Moissac. Bassorilievo – 102. Le Thor. Bassorilievo.

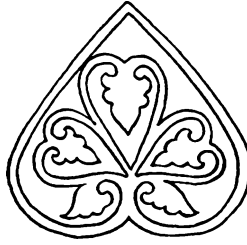
Le due palmette si fondono naturalmente in una sola e si sovraccaricano di escrescenze. La foglia centrale è sostituita dal motivo II in forma integra, cioè con palmetta e stelo, ridotto e rovesciato (Hildesheim, fig. 103). Subiscono la stessa trasformazione tre foglie di palmetta che formano un trifoglio (Milano, fig. 104). La palmetta intera sboccia nel motivo II completo. Anche qui si incastrano e si concatenano le stesse combinazioni (Hildesheim, fig. 105; Pons, fig. 106), che si

possono anche vedere sovrapposte all'interno dello stesso ornamento (Modena, fig. 107; Saint-Lizier, fig. 108).

A Saint-Eutrope a Saintes (fig. 109) il modulo compositivo è ripetuto dieci volte non attorno alla palmetta, ma sulla larga fascia del suo stelo, formando così un fregio che incornicia il fogliame. Nelle varie composizioni si ritrovano sempre le medesime volute, cariche delle stesse escrescenze vegetali.



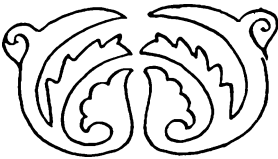
103



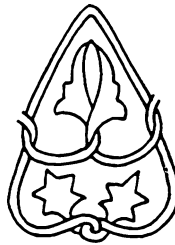
104



105



106



107



108



109

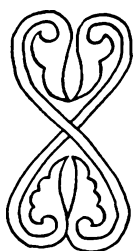
103. Hildesheim. Bassorilievo – 104. Milano. Bassorilievo di Sant'Eustorgio – 105. Hildesheim. Bassorilievo – 106. Pons. Bassorilievo – 107. Modena. Bassorilievo della cripta – 108. Saint-Lizier. Bassorilievo. – 109. Saintes. Bassorilievo di Saint-Eutrope.

Creato dallo sdoppiamento del motivo I, anche il motivo II si duplica mediante la punta T, producendo un ornamento a 8 (Saint-Genou, fig. 110). Con gli steli incrociati o allacciati, forma una nuova unità che, a sua volta, origina molteplici variazioni.

Le due metà si incastrano scivolando lungo il proprio asse. Il punto T dell'una raggiunge il punto P dell'altra, la cui palmetta, più grande, si piega ad asso di cuori sostituendo lo stelo (Anzy-le-Duc, fig. 111). Le foglie di palmette contrapposte arrivano a toccarsi e si uniscono (Pont-l'Abbé, fig. 112), si allacciano e si incrociano riprendendo la medesima curva. Le due metà della composizione a 8 si compenetrano e si assorbono, conservando le palmette doppie contrapposte, incastornate le une nelle altre (Avy-en-Pons, fig. 113). Il motivo si moltiplica e si ripete, restringendosi progressivamente. È come la fuga musicale che riprende la melodia su registri diversi. A Milano (Sant'Eustorgio, figg. 114 e 115) ve ne sono due, ad Anzy-le-Duc tre (fig. 116), ad Alba Julia, in Romania (fig. 117), quattro connesse.

La disposizione a 8 non comporta soltanto una serie di articolazioni interne che l'assorbono, ma anche nuovi sviluppi che ne riaffermano e moltiplicano le forme. Un quadrilobo si costituisce incrociando i motivi ad angolo retto. La figura risulta dalla composizione, attorno al punto T in comune, di quattro motivi II o, se si preferisce, di otto motivi I. Partendo sempre da un modulo geometrico fisso si apre un rosone a otto lobi (Pécs, Ungheria, fig. 118; Le Douhet, fig. 119). A Sant'Eustorgio a Milano (fig. 120) i pennacchi fra gli steli sono riempiti dagli stessi ornamenti. A La Couronne (fig. 121) gli otto motivi sono della medesima dimensione e ruotano all'interno di un cerchio.

Nelle composizioni di queste figure l'ornatista procede come un matematico che prova metodicamente tutte le possibili soluzioni di uno stesso problema a partire dagli stessi dati. La tavola sinottica che presentiamo qui illustra con chiarezza, raggruppando diversi esempi, la continuità di un ragionamento geometrico imperturbabile e preciso sulle evoluzioni dello stelo e della palmetta, ragionamento che, contemplando anche strutture rovesciate, dota il medesimo repertorio di un secondo pannello.



110



111



112



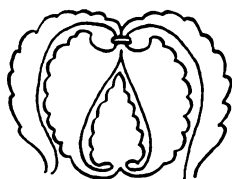
113



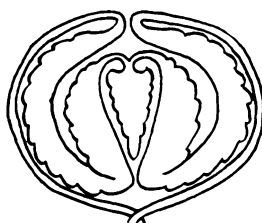
114



115



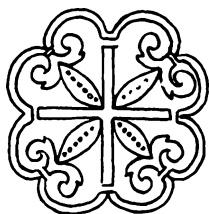
116



117



118



119



120



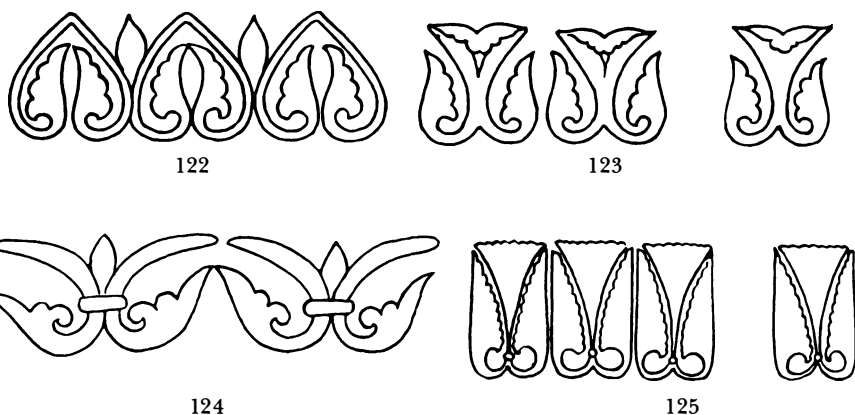
121

110. Saint-Genou. Bassorilievo – 111. Anzy-le-Duc. Bassorilievo – 112. Pont-l'Abbé. Bassorilievo – 113. Avy-en-Pons. Bassorilievo – 114-115. Milano. Bassorilievi di Sant'Eustorgio – 116. Anzy-le-Duc. Bassorilievo – 117. Alba Julia. Bassorilievo – 118. Pécs. Bassorilievo – 119. Le Douhet. Bassorilievo – 120. Milano. Bassorilievo di Sant'Eustorgio – 121. La Couronne. Bassorilievo.

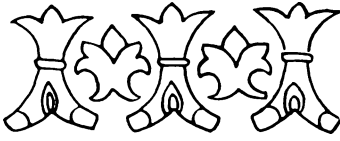
II

Sempre dalla figura ad asso di cuori si sviluppa un altro ornamento, che è alla base di una seconda serie parallela. Radoppiato in E, e non in T, il motivo I compone una figura ramificata che generalmente si osserva stagliarsi entro fregi formati da motivi II classici nei quali si verificano uno spostamento dell'asse e una rottura. Questa rottura si produce sui punti T e P, mentre le metà dei motivi II vicini si saldano in E. Ne risulta un ornamento a X, il motivo III. Gli stadi del processo si possono seguire perfettamente. A Fénieux (fig. 122) il fregio dei motivi II è senza soluzione di continuità, con una foglia posta nei pennacchi fra gli steli, che consolida l'insieme. A Chadenac (fig. 123) gli steli si spezzano in T, raggruppandosi attorno a un nuovo asse che passa per P e fondendosi con la foglia. Ne risulta una terza palmetta che diventa il motivo dominante. Le decorazioni di Pons (fig. 124) e di Rioux (fig. 125) ne mostrano delle varianti. Il fregio continuo diventa una successione di figure separate.

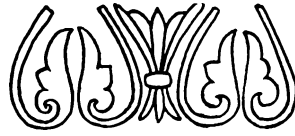
Fissata come struttura autosufficiente, la nuova palmetta a X prosegue il suo autonomo sviluppo. Si emancipa dagli altri due motivi (Brioude, fig. 126), si mescola ai motivi II alterandosi (Rioux, fig. 127) o compenetrandoli (Pons, fig. 128). A Saint-Martin-d'Ainay a Lione (fig. 129) forma una lunga fila impiantata su un medesimo stelo.



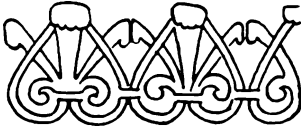
122. Fénieux. Bassorilievo – 123. Chadenac. Bassorilievo – 124. Pons. Bassorilievo – 125. Rioux. Bassorilievo.



126



127



128



129

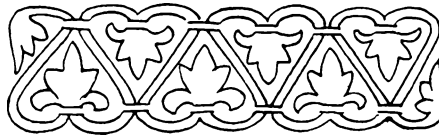
126. Brioude. Bassorilievo – 127. Rioux. Bassorilievo – 128. Pons. Bassorilievo – 129. Lione. Bassorilievo di Saint-Martin d'Ainay.

La stessa curva che formava lo stelo del motivo I riappare in tutti questi ornamenti, che non cessano di arricchirsi. Moltiplicati e disposti in diverse maniere, i temi fondamentali, il motivo II e il motivo III, vengono costantemente rinnovati.

I motivi II si alternano rovesciati nel medesimo fregio. Può trattarsi di una fila di figure separate (Hagetmau, fig. 130) o serrate in modo che le palmette si trovino sullo stesso ramo inanellato in E (Nersac, fig. 131). Il ramo si allenta e si riallaccia, aprendosi ampiamente in corrispondenza del punto T. Gli assi di cuori si aprono e si svolgono a zigzag o, se si prefe-



130

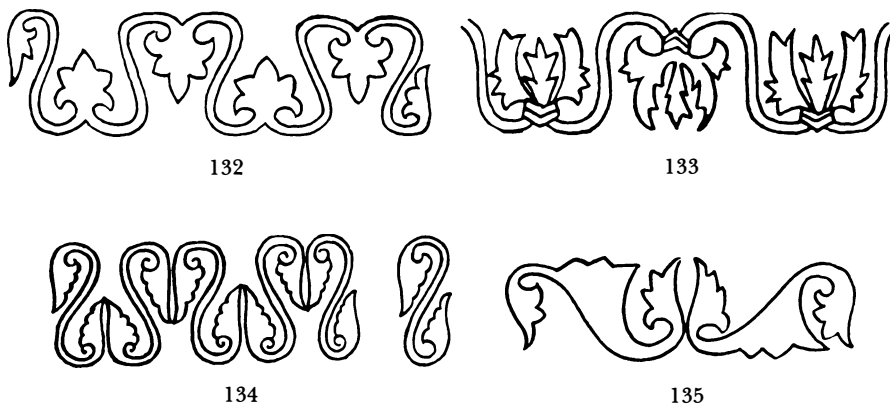


131

130. Hagetmau. Bassorilievo – 131. Nersac. Bassorilievo

risce, formano una sequenza di S (Hildesheim, fig. 132). Con lo sdoppiamento della palmetta nuove figure si abbozzano (Hagetmau, fig. 133) o si palesano pienamente ritrovando il loro stelo originale (Rioux, fig. 134). È sempre lo stesso tema che viene scomposto e ricomposto attraverso questa serie di metodici accomodamenti.

Definitivamente isolato, il motivo a S, con una palmetta a ciascuna estremità, entra a sua volta in nuove composizioni in contrappunto, con le parti invertite (Pons, fig. 135) o sempli-



132. Hildesheim. Bassorilievo – 133. Hagetmau. Bassorilievo – 134. Rioux. Bassorilievo – 135. Pons. Bassorilievo.

cemente raddoppiate simmetricamente con le palmette di nuovo congiunte (Rioux, fig. 136).

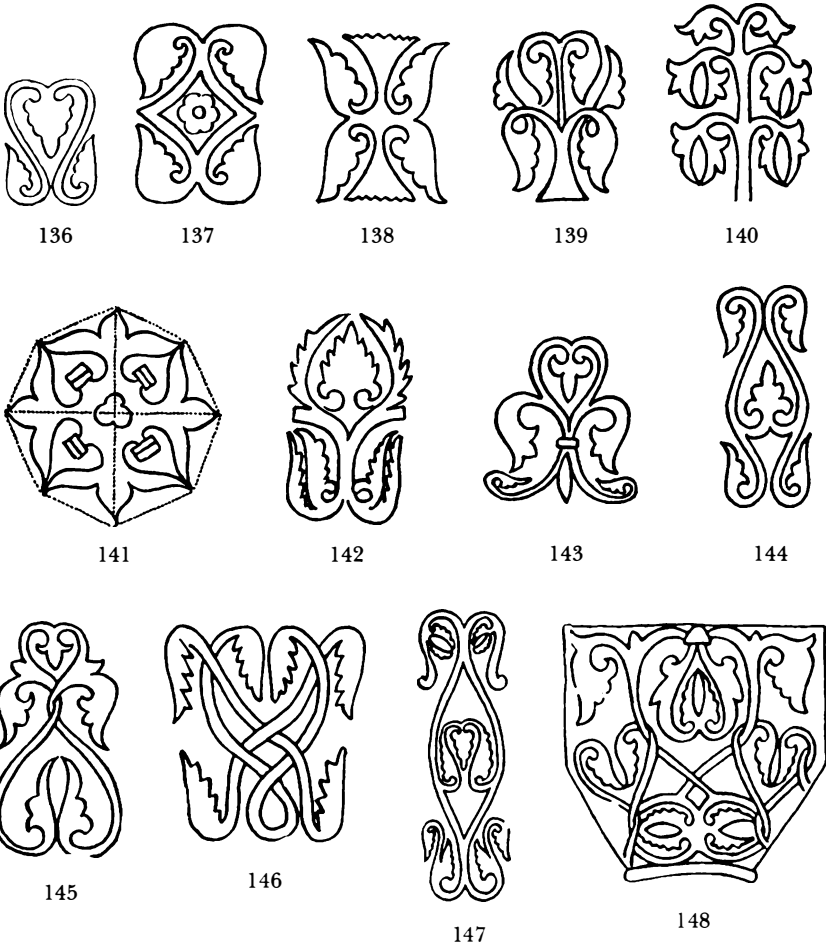
I motivi II e III riappaiono nella loro integrità in una volta sola, insieme. Virtualmente sempre presenti nel dedalo della vegetazione geometrica, affiorano per vie diverse e ricominciano le loro vorticose metamorfosi.

Le figure riprendono le loro inesauribili variazioni. Appaiono giustapposte e saldate nei punti T (Aulnay, fig. 137) o, al contrario, nelle curve E (Vienne, fig. 138), oppure sovrapposte attorno a un unico tronco, formando un albero a più rami (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 139; Milano, fig. 140).

Non possiamo fornire qui lo schema particolareggiato delle innumerevoli variazioni di questi motivi. Le Thor (fig. 141), Chadenac (fig. 142), Saalfeld (fig. 143), Milano (figg.

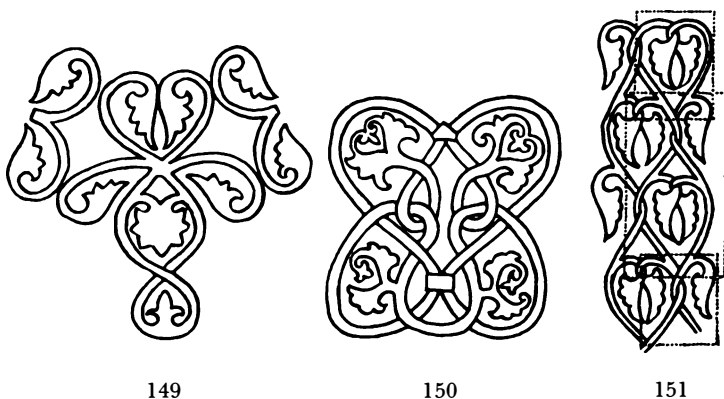
144 e 145), Le Douhet (fig. 146) offrono esempi di tali proliferazioni in continuo mutamento.

Gli infiniti arricchimenti dei motivi ornamentali sono frutto di una stessa tecnica, applicata con estrema precisione. La tripla «fuga» del motivo II, ripresa da due motivi III, si dispiega in St. Michael a Hildesheim (fig. 147); a Milano (fig. 148)



136. Rioux. Bassorilievo – 137. Aulnay. Bassorilievo – 138. Vienne. Bassorilievo – 139. Saint-Benoît-sur-Loire. Bassorilievo – 140. Milano. Bassorilievo di Sant'Eustorgio – 141. Le Thor. Bassorilievo – 142. Chadenac. Bassorilievo – 143. Saalfeld. Bassorilievo – 144. Milano. Bassorilievo di Sant'Eustorgio – 145. Milano. Bassorilievo del Museo archeologico – 146. Le Douhet. Bassorilievo – 147. Hildesheim. Bassorilievo di St. Michael – 148. Milano. Capitello di San Celso.

è combinata con adattamenti a 8, mentre a Rioux (fig. 149) è accompagnata da motivi III supplementari. A San Michele a Pavia (fig. 150) è commessa in quadrilobi ornati con quattro «fughe» del motivo II. Labirinti apparentemente inestricabili possono essere smontati pezzo per pezzo. Sempre a Pavia (fig. 151) si osservano ampi intrecci di motivi lussureggianti di curve, rami, fogliame, la cui tessitura nasconde nelle sue pieghe tutto il programma classico del motivo II, del motivo III, dei motivi a 8, a S e di tutti i loro derivati. Sembra quasi l'indice di un manuale per ornataisti.



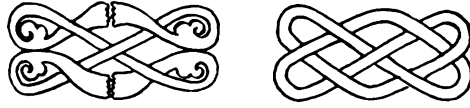
149. Rioux. Bassorilievo – 150-151. Pavia. Bassorilievi di San Michele.

III

Con i loro steli intrecciati o avviluppati, alcune di queste composizioni si avvicinano ai temi dell'intreccio propriamente detto, avente tradizioni e strutture ben definite, con i quali si combinano in svariati modi fino a confondervisi.

A Pont-l'Abbé l'unione nel punto P di due figure ad asso di cuori con palmette congiunte compone un disegno perfettamente uguale a quello della semplice treccia a quattro fili scolpita sul medesimo monumento (fig. 152). Due meccanismi indipendenti ottengono così la stessa figura, e spesso si producono scambi e innesti.

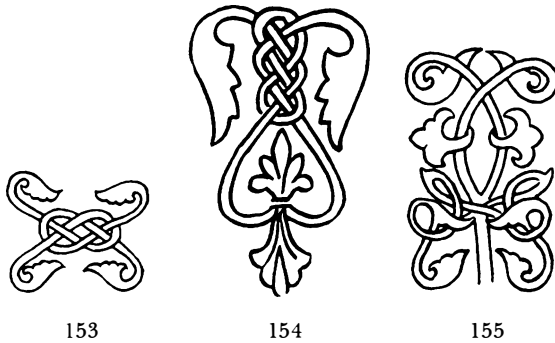
L'intreccio si installa sui punti di incrocio. Gli steli si annodano e si snodano, si sovraccaricano di un meandro nei punti



152. Pont-l'Abbé. Bassorilievo.

di articolazione (Chadenac, fig. 153; Montmajour, fig. 154), in moduli che corrono sull'intero ornamento. Gli steli e le foglie si arricciano, si intrecciano in prolisse combinazioni in cui il rigore cede al capriccio (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 155). Palmette e mezze palmette si innestano sugli steli degli intrecci classici (Civray, fig. 156). In alcuni casi l'irruzione della geometria rasenta la confusione.

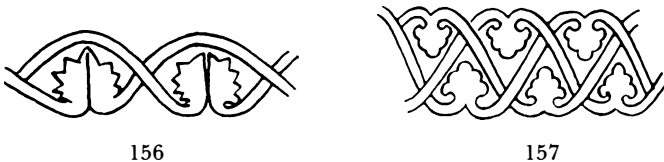
Ad Avy-en-Pons (fig. 158) una lunga fascia brulicante d'ombre posta accanto ai piedritti è ricoperta da una coltre di intrecci. È una cascata, un ininterrotto profluvio di concatenazioni, in cui tuttavia si riconoscono le singole componenti, regolate da un preciso meccanismo: il motivo I, il motivo II, il motivo III e il motivo a 8 annodati gli uni agli altri. Una semplice treccia a quattro fili e figure costruite mediante moltiplicazioni simmetriche si congiungono in una medesima trama geometrica, come due sistemi complementari.



153

154

155



156

157

153. Chadenac. Bassorilievo – 154. Montmajour. Bassorilievo – 155. Saint-Benoît-sur-Loire. Bassorilievo – 156. Civray. Bassorilievo – 157. Échebrune. Bassorilievo.



158. Avy-en-Pons. Piedritti del portale. © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.

IV

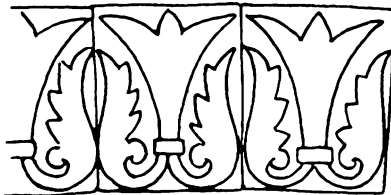
Seppure elaborati indipendentemente, con regole proprie di ripetizione e moltiplicazione, questi ornamenti si adattano alla perfezione alle strutture che ricoprono, soddisfacendo così il bisogno di valorizzare le grandi superfici murali e le soluzioni architettoniche del monumento, su cui si collocano non come elemento accessorio, aggiunta, sovrappiù, ma come un rivestimento incorporato e organico.

Gli ornamenti sottolineano il carattere funzionale del capitello e la solidità dell'abaco, la curva di un archivolt e la rigidità di un fusto, evidenziano l'importanza di una base, indicano il gocciolatoio, fanno apparire il portale come entro uno scrigno di oreficeria e, con i fregi, disegnano la facciata quasi fosse una superficie piana.

La trama ornamentale ci guida attraverso l'architettura facendone risaltare le diverse parti.

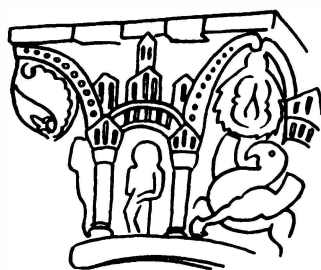
Dispiegate secondo le necessità e le funzioni del loro supporto, le decorazioni vi si adattano con naturalezza, seguono con precisione gli assi e gli allineamenti dei piani. Per ogni superficie da ricoprire, sia essa quadrata, rettangolare, diritta o curva, esiste una scelta che va dal semplice al complesso. Scolpiti su un corso o su un cuneo, motivi isolati si combinano sulla muratura componendo ornamenti nuovi. A Notre-Dame-la-Grande a Poitiers appaiono, delineate dai giunti degli archivolti, S e doppie S, a Médis (fig. 159) i motivi II e III.

Nella rigidità e nella stabilità del loro tracciato, gli ornamenti rivelano la tendenza a un ordine eminentemente architettonico, giungendo talvolta ad assumerne l'aspetto. A Como, Souvigny, Besse-en-Chandesse, Issoire – per esempio – gli steli E-T diventano colonnine fornite di capitelli e di basi, mentre i rami E-P disegnano l'arco. A Autun (fig. 162) i fusti di tali supporti in miniatura sono decorati con intrecci, e dal-

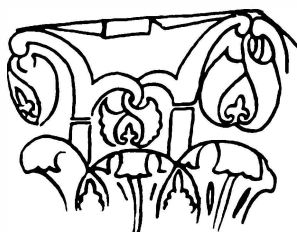


159. Médis. Bassorilievo dell'archivolt.

la loro campata pende una magnifica palmetta. A Saint-Révérien (figg. 160 e 161) l'intero motivo II diventa il fogliame appeso a delle volute intorno a una casetta. Trasformato nel modello di una struttura architettonica, l'ornamento fa risaltare



160



161

160-161. Saint-Révérien. Capitelli.

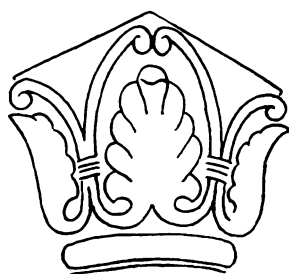


162. Autun. Capitello. Foto Zodiaque.

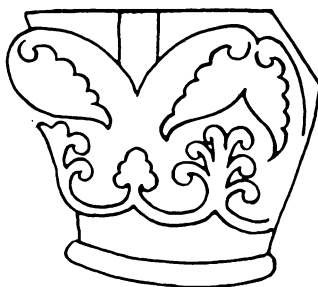
l'ossatura del capitello. Ma capita che il motivo ad asso di cuori vi si sovrapponga, identificandosi con esso.

Fissati mediante i punti T agli angoli superiori del cesto, i motivi II aderiscono perfettamente alle sue forme strutturate. Con la curva T-E corrispondente alla spinta di un arco, sembrano sostenere gli abachi, e appaiono come uno schema grafico della distribuzione e dei movimenti delle forze nel supporto. Il risultato è un capitello romanico classico, di cui Saint-André-le-Bas a Vienne offre un esempio tipico (fig. 163).

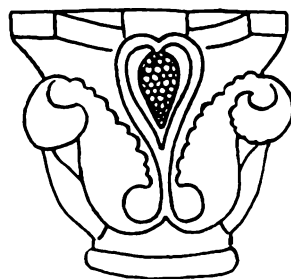
Il carattere architettonico dell'ornamento si afferma con il rafforzamento dei punti T agli angoli superiori del capitello, che sostengono il carico degli archi. Palmette stilizzate (Angers, fig. 164; Ripoll, fig. 165) o volute corinzie combinate con gli steli (Milano, fig. 166; Marignac, fig. 167) sottolineano con forza le articolazioni del blocco costruito, influenzando la struttura dell'intero cesto. Il motivo II fornisce le linee gui-



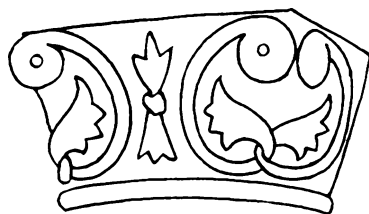
163



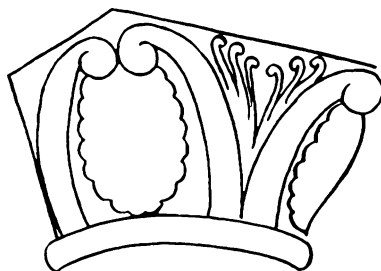
164



165

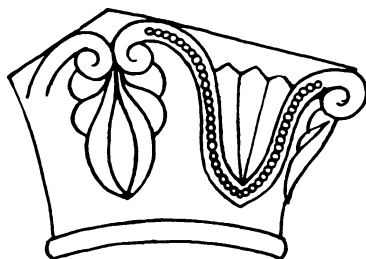


166



167

163. Vienne. Capitello di Saint-André-le-Bas – 164. Angers. Capitello di Saint-Aubin – 165. Ripoll. Capitello – 166. Milano. Capitello di Sant'Ambrogio – 167. Marignac. Capitello.



168. La Couronne. Capitello.

da del suo sgrossamento e si trasforma in *crochet*. A La Couronne (fig. 168) si presenta con i rami riuniti e le palmette sdoppiate, mentre sparisce a Ingrandes (fig. 169), lasciando però una traccia nel disegno delle curve E-T con una escrescenza in T.

Anche il *crochet* ha un suo sviluppo: si assottiglia, si allunga, si stacca dal cesto che si arricchisce, sopra l'astragalo, di uno o due registri di foglie d'acanto o di altri ornamenti.

Indubbiamente i capitelli di questo tipo costituiscono, nella varietà dei capitelli romanici, un gruppo che ha per modello ispiratore l'ordine corinzio, e per immediato antecedente l'architettura araba. Capitelli simili si osservano nella grande moschea di Kairouan, dove presentano fra l'altro, a partire dal IX secolo, una analoga decorazione. Resta nondimeno il fatto di una notevole concordanza degli elementi all'interno di un sistema romanico classico.

Le due versioni dello stesso *crochet*, spoglio e ricoperto di ornamenti, si trovano accostate nella cripta di Saint-Eutrope a Saintes (fig. 170), sui medesimi pilastri compositi. È impressionante come le loro curve e la loro disposizione sul cesto risultino identiche, tanto che ci si potrebbe chiedere quale delle due versioni derivi dall'altra, per lo meno in questa serie.

L'ornamentazione romanica si basa su una sola e unica curva generata dagli ondeggiamenti di uno stelo con palmette, che tuttavia racchiude in sé una gran varietà di forme, il cui ventaglio va dal labirinto inestricabile alle strutture perfettamente articolate di un edificio con cui quasi si confonde. E questa stessa curva informa le composizioni figurative della scultura romanica.



169. Ingrandes. Capitello. Foto Phéliepeaux-Zodiaque.



170. Saintes. Cripta di Saint-Eutrope. Foto J. Feuille. © C.N.M.H.S., S.P.A.D.E.M.

III *L'influenza*

I. L'INFLUENZA DELLA GEOMETRIA. La geometria nella natura.
Il muro crepato di Leonardo da Vinci.

II. VISIONE GEOMETRICA. L'ornamento sostituito alla cornice.
La triplice concordanza e gli esempi chiave.

I

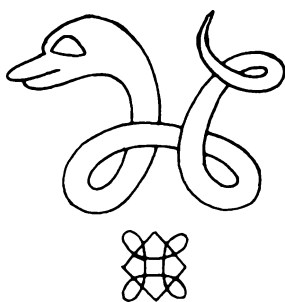
Nell'iconografia romanica il pensiero astratto soggiace alla legge della cornice, che gli trasmette le prime nozioni relative alle figure regolari. Esso si precisa e si sviluppa in una fioritura geometrica dell'ornamento, nel quale le figure regolari si moltiplicano e si raggruppano secondo una serie di norme. Non si tratta di un gioco gratuito o di un capriccio decorativo, ma di un calcolo rigoroso. È un ragionamento lineare costruito dialetticamente annodando e snodando gli argomenti, le antitesi e le sintesi, seguendo una logica implacabile o, se si preferisce, un meccanismo perfettamente regolato.

In questo spirito si sviluppa il tracciato, sempre diverso e sempre uguale, degli ornamenti scultorei. L'artista romanico è affascinato dai meandri di quel tracciato, e non si stanca mai di seguirne le sinuosità. Così tenta di riprenderli nel suo campo, conciliando l'astratto e il figurativo, due temi complementari che fanno parte di uno stesso programma decorativo. Egli infatti si è trovato alle prese con due mondi opposti, inconciliabili per definizione – da un lato schemi immobili e fissi, dall'altro forme reali dai contorni in movimento –, che hanno finito col sovrapporsi.

Qualsiasi linea tracciata su una pergamena o su un muro può avere due significati. Innanzitutto è una espressione geometrica, una dimensione, una cifra, una misura, un ritmo. In secondo luogo può descrivere un essere animato o un oggetto, possiede un suo valore narrativo, un suo potere d'evoca-

zione. Conferendo al medesimo tracciato entrambi i valori si perviene a unire i due ambiti. Forme astratte e forme figurative si congiungono sul medesimo tracciato, collaborano a un identico scopo. Immagini della realtà e visioni fantastiche sorgono all'interno di una trama concepita dallo spirito, mentre strutture geometriche affiorano e si precisano a loro volta nella natura. Proprio attraverso combinazioni esatte l'artista scopre l'universo e viene a crearsi un legame segreto fra due ordini.

In certi casi queste concordanze sembrano spontanee. Ossessionato dalle figure regolari, l'artista sa coglierne la dinamica profilantesi qua e là nelle strutture organiche e nella loro peculiare geometria, che assimila direttamente nella composizione delle sue sculture. Così in un serpente egli vede un intreccio. A Gravedona (fig. 171) serpenti e intrecci sono vici-



171. Gravedona. Bassorilievo del battistero.

ni, rappresentati sullo stesso muro, e disegnano le medesime figure quadrilobate, di cui il rettile, atto a disegnare qualsiasi curva, assume con naturalezza la forma. Una testa fissata all'estremità dell'ornamento è sufficiente perché un nodo decorativo acceda al regno animale.

Le stesse trasmutazioni dirette sono l'esito di elaborazioni su figure rettilinee. Ad Avy-en-Pons le losanghe a spina di pesce dell'intradosso del portale sono composte con le gambe di personaggi incrociate a X. Le aste spezzate, eminentemente architettoniche, diventano parte dei corpi umani riprodotti sull'archivolto.

L'elaborazione del procedimento è avvenuta tuttavia in direzione opposta, partendo dal dato astratto e non da quello figurativo.



172. Digione. Capitello della cripta di Saint-Bénigne. Foto André Berlin.

Nella cripta di Saint-Bénigne a Digione la faccia di un capitello a *crochet* sommariamente sgrossato è decorata con un triangolo che racchiude un motivo III: una decorazione pesante, di fattura grossolana, del tutto priva di vita. Vita che invece esplode nelle forme di un capitello vicino (fig. 172). La doppia palmetta diventa una testa umana, con lo stelo che



173

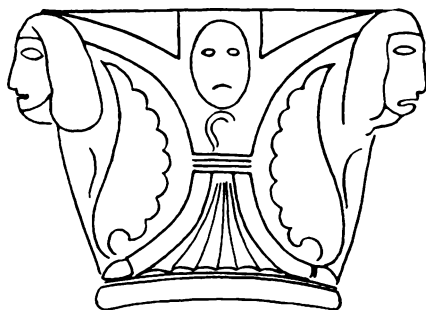


174

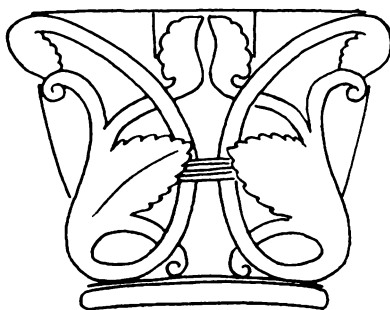
corrisponde al naso. I lati del triangolo si trasformano in braccia alzate con enormi mani e gomiti stretti al petto, che costituiscono anche i rami del motivo II che incornicia i *crochet*. Dalla configurazione del cesto emerge con rudezza l'immagine bizzarra di un personaggio dalle membra disarticolate. Siamo davanti a una trasmutazione diretta, e non si può non pensare a Leonardo da Vinci che, in un testo celeberrimo, descrive come l'attenta contemplazione delle macchie e delle crepe di un muro vi faccia apparire «atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma». È la definizione di un meccanismo visionario, fondato sull'equivoco, che anche l'uomo romanico ha utilizzato, applicandolo non alle superfici crepate, ma alle figure regolari (figg. 173 e 174). Il sostrato geometrico è fortemente radicato nel suo spirito, che gioca con virtuosismo su registri differenti.

II

La cripta di Saint-Eutrope a Saintes offre esempi chiave di queste trasposizioni, che si presentano come la dimostrazione tecnica di un procedimento perfettamente padroneggiato (figg. 175 e 176). Abbiamo già osservato capitelli dagli orna-



175



176

A fianco: 173-174. Digione. Capitelli della cripta di Saint-Bénigne. Foto André Berlin.

175-176. Saintes. Capitelli della cripta di Saint-Eutrope.

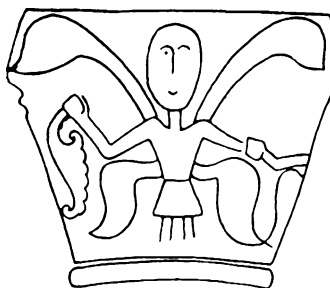
menti sovrabbondanti incorporati alla struttura del cesto, di cui sagomano le sporgenze angolari. E gli stessi ornamenti si trasformano in figure animate. Ve ne sono due molto simili, uno dei quali presenta un personaggio ritto lungo l'asse, fra i motivi II che ricoprono i *crochet*. Il personaggio stesso forma il motivo III ripreso sulla faccia, con le braccia corrispondenti ai rami E-T, le gambe divaricate ai rami E-P e la testa alle palmette del centro. Nulla è cambiato nel tracciato dell'ornamento. Le gambe senza ginocchia, le braccia senza gomiti seguono la medesima curva continua e conservano tutta la flessibilità di uno stelo; nella cintura della veste si riconosce perfino l'anello che lega i rami dei motivi II giustapposti. È difficile che le forme possano coincidere in modo più completo. Il tema e la disposizione del capitello ancora barbarico di Saint-Bénigne a Digione trovano qui una perfetta esecuzione.¹

La concordanza è triplice: geometria, architettura, rappresentazione convergono attorno ad alcuni problemi comuni. L'ornamento è perfettamente saldato al suo supporto, di cui evidenzia i valori strutturali. Nel rigore delle composizioni diventa esso stesso architettura, ed è in grado di assumere tratti umani senza snaturarsi. I tre elementi, quasi come in un gioco di prestigio, si trovano organicamente riuniti nella stessa forma.

Soltanto le palmette stilizzate persistono intatte nel motivo ad asso di cuori all'estremità di steli antropomorfi. Ma anch'esse possono trasformarsi: è il caso di un rilievo del museo di Limoges (fig. 177), in cui si osserva un personaggio disposto secondo il motivo III, scolpito nello stesso punto del capitello. Si tratta della medesima composizione, costruita sulle medesime curve, con la differenza che le palmette diventano qui le ali di un angelo. La metamorfosi è integrale. La foglia che rimane non è incorporata alla figura: brandita dall'angelo, testimonia come all'origine della composizione vi sia l'ornamento.

Riprendendo lo stesso soggetto all'interno del medesimo schema lineare, i capitelli di Saint-Bénigne a Digione, di Saint-Eutrope a Saintes e di Limoges ci permettono di cogliere in modo concreto e immediato come è avvenuta la scoperta delle immagini nelle forme, delle forme della realtà nell'astrazione, dell'astrazione nella vita. Nonostante le differenze nella realizzazione, che varia dalla rudezza primitiva alla ricerca di virtuosismi tecnici, tutti questi capitelli palesano il

1. Le due teste d'angolo sono state aggiunte da uno scultore gotico.



177. Limoges. Capitello del museo.

meccanismo con cui la figura geometrica influenza la materia figurativa.

L'immagine si piega alla legge dell'ornamento, complementare alla legge della cornice che le ha aperto la strada e ha gettato le basi della sua espansione. Ne risultano sviluppi regolari su diversi piani. Nelle combinazioni iconografiche si osservano infatti intervenire, con le conseguenze che ciò comporta, figure regolari elaborate in assoluta indipendenza, con una precisione matematica, come un sistema autosufficiente che si evolve secondo le proprie regole. Non si tratta di tentativi isolati, di casi fortuiti e di concordanze facili da definire e da catalogare, ma di una continuità di soluzioni morfologiche che si rifanno a una vera e propria dialettica.

Parte seconda
Formazioni

IV *Dialettica ornamentale*

I. MOTIVO I. Ibrido di ornamento e bestia. L'irruzione del bestiario nell'ornamento. Lotte, combinazioni di mostri. La lotta di san Michele e la sirena-pesce.

II. MOTIVO II. La catena zoomorfa di Pavia. Dal gruppo antitetico al mostro a due corpi. Le creature con coda doppia.

III. LA SIRENA, UN MODELLO TIPO. Metamorfosi delle code. Gli uomini incorniciati da animali. Inversione degli elementi. Le rappresentazioni di Daniele, di Alessandro, di san Luca e del Peccato originale. La triade umana e il suo repertorio iconografico. Dal mostro di Sion alla Crocifissione di Saint-Pons.

IV. L'INFLUENZA DIRETTA DELL'ORNAMENTO. La curva P-E-T, sorta di lettera dell'alfabeto o di sigillo. Curve identiche di soggetti diversi. La palmetta fra figure umane e le sue sostituzioni. Il Giudizio Universale di Saint-Révérien.

V. MOTIVO III, il bicefalo. Rettile, uccello e quadrupede. Il caleidoscopio della sirena. Gli uccelli del Paradiso. Triadi umane. Il prodigio di Chauvigny.

VI. VARIAZIONI E LABIRINTI. Fasce zoomorfe con corpi multipli. Rottura in T e in P. Le bestie a S. Connessioni orizzontali e verticali. Le figure a pezzi intercambiabili. La Lussuria di Urcel e il mostro di Moissac. L'assorbimento mediante l'astrazione.

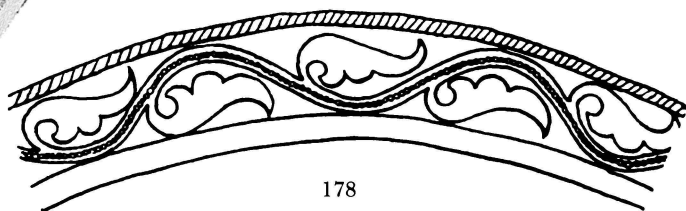
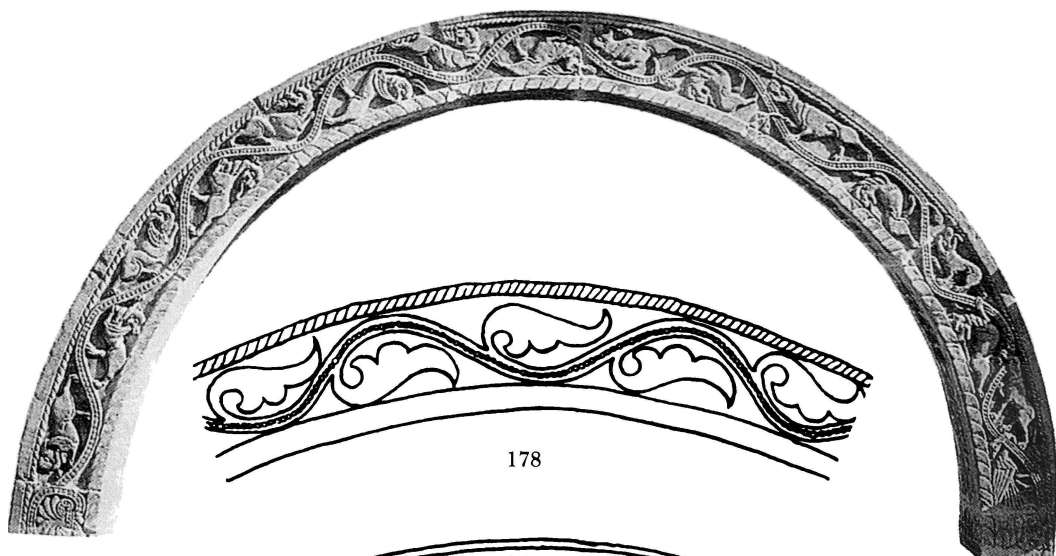
I

Il tema dello stelo ondulato con palmette da entrambe le parti, all'origine di un vasto repertorio di ornamenti, si ritrova nelle composizioni figurative. Le sue curve regolari si imprimono nei contorni di uccelli, quadrupedi e mostri, ne dirigono i movimenti concatenandoli in fregi continui. A Serrabone e a Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 178) foglie stilizzate si trasformano in animali che gettano la testa indietro aggrappandosi con le zampe allo stelo. Simile a un nastro ornato di perle, lo stelo rimane intatto. La giustapposizione diretta di due stadi dello stesso motivo diviene quasi esposizione didattica del procedimento tecnico.

Ad Angoulême (fig. 179), a Saint-Amand-de-Boixe (fig. 180), a Corme-Écluse (fig. 181) la trasmutazione è completa. Anche lo stelo assume forme animali: nelle stesse curve si piegano, si avviluppano e si concatenano quadrupedi e uccelli. I loro colli acquistano una prodigiosa flessuosità e l'attitudine ad adattarsi rigorosamente in qualsiasi modo.

I serpenti e i draghi vi si adeguano con naturalezza (Elne, fig. 182), conservando talvolta, richiamo della figura originaria, una palmetta in fondo alla coda (Tolosa, fig. 183). Non si tratta di bestie ornamentali, ma di ibridi di ornamento e bestia.

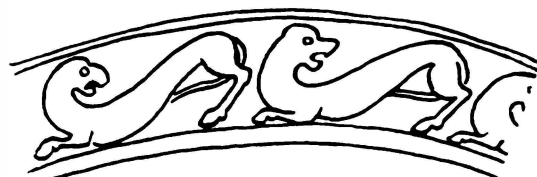
La prima serie di tali combinazioni di un ornamento e di un soggetto elementare, di cui potremmo addurre infiniti esempi, illustra perfettamente la tesi iniziale secondo la quale



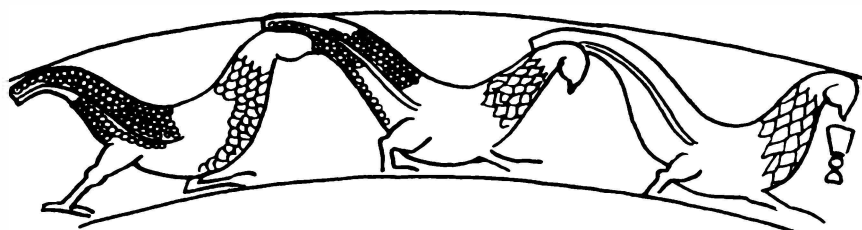
178



179

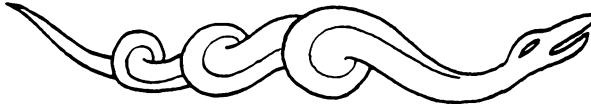


180



181

178. Saint-Michel-de-Cuxa. Bassorilievo dell'archivolto. Foto Archives Éd. Arthaud – 179. Angoulême. Bassorilievo d'archivolto – 180. Saint-Amand-de-Boixe. Bassorilievo d'archivolto – 181. Corme-Écluse. Bassorilievo dell'archivolto.



182



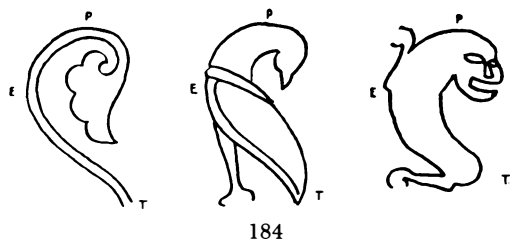
183

182. Elne. Bassorilievo dell'abaco – 183. Tolosa. Bassorilievo del Musée des Augustins.

all'origine di molte formazioni vi è uno sviluppo dialettico che porta l'ornamento a identificarsi con la natura. Si stabilisce in modo sistematico uno stretto legame fra mondo geometrico e mondo animale. Ma non è l'ornamento che interviene nel bestiario, bensì è il bestiario che irrompe nell'ornamento, espandendosi entro una trama che ha trovato la propria collocazione ideale sull'edificio architettonico, già predisposto ad accoglierla, e di cui deve solo seguire le leggi. Il motivo I zoomorfo si delinea così a sua volta in questi meandri con una composizione tipo quale l'uccello in piedi o il quadrupede rampante, disegnati sulla medesima curva T-E-P, con T-E corrispondente al tronco, E-P al collo, e la testa dell'animale al posto della palmetta (fig. 184). La bestia-viticcio è una figura classica che si ritrova di continuo in questi repertori, nei quali si fonde anche in combinazioni complesse che partoriscono mostri.

Il basilisco di Perpignan (fig. 185) e un drago di Vienne (fig. 186) nascono entro una armatura ornamentale che abbandonano come un rilievo che esce da uno stampo, dando l'impressione di circolare in libertà. La loro coda non termina con una palmetta, come a Tolosa, ma con una seconda testa.

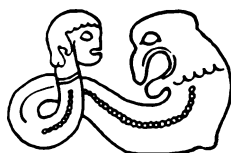
D'altro canto due animali interi possono prendere posto sulla stessa curva (T-E-P) da entrambe le parti del punto E o del punto P, in combinazioni che corrispondono sia all'inseguimento che all'affrontamento.



184



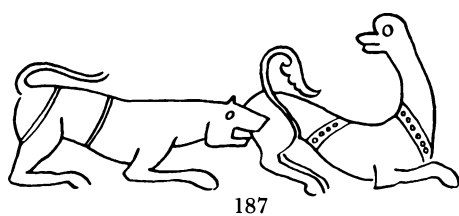
185



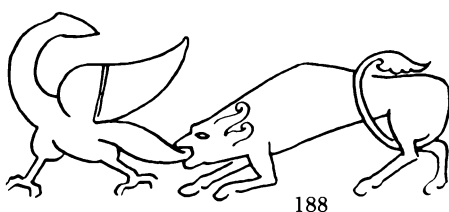
186

184. Composizione tipo di un uccello e di un quadrupede ornamentale – 185. Perpignan. Bassorilievo del museo – 186. Vienne. Bassorilievo del museo.

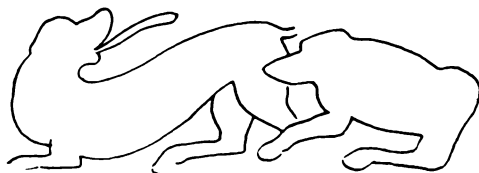
Nella prima versione (Angers, Saint-Benoît-sur-Loire, figg. 187-189) è di solito un quadrupede (T-E) che attacca da dietro un altro quadrupede, un uccello o un mostro, il quale volge di scatto il collo (E-P). La palmetta si riconosce ancora in un battito d'ali, nelle corna di un cervo o perfino in una bocca aperta con la lingua di fuori. L'inseguimento si distende e si flette come un lungo stelo fronzuto.



187



188

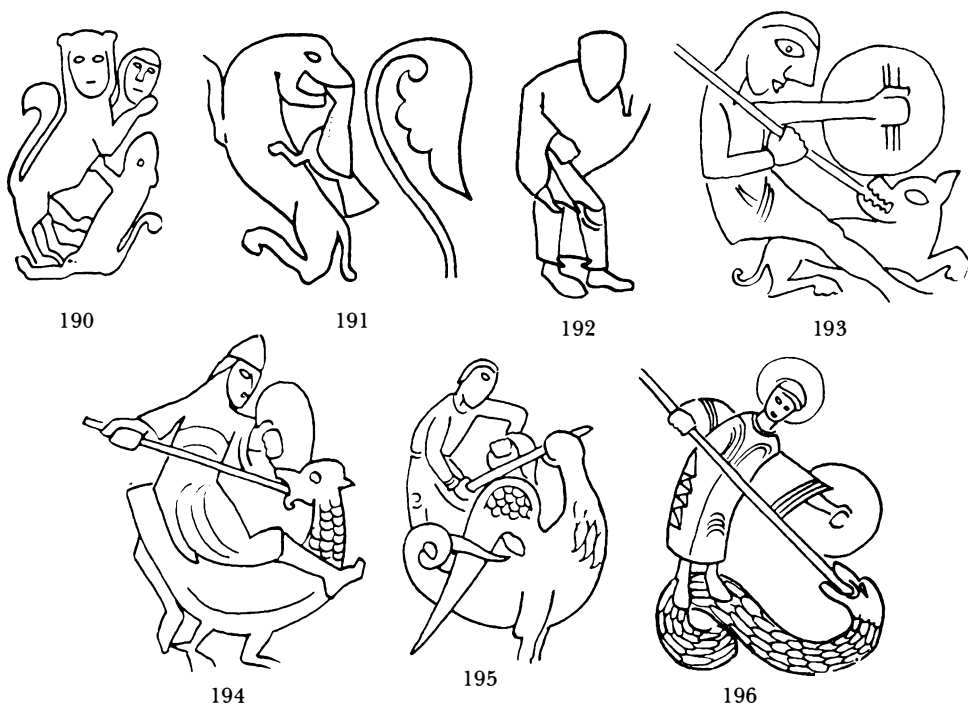


189

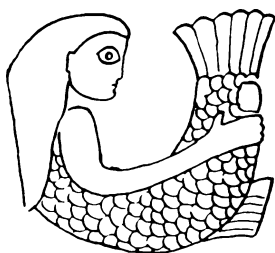
187-188. Angers. Bassorilievi di Saint-Aubin – 189. Saint-Benoît-sur-Loire. Bassorilievo di capitello.

Nella seconda versione la palmetta si trasforma interamente in mostro (Vilagrassa, fig. 190), in uccello (Corme-Écluse, fig. 191), in uomo (Aulnay, fig. 192). Le posizioni risultano rovesciate. Sono ancora quadrupedi che attaccano la preda, ma questa volta da davanti, affrontando la figurina che sostituisce la palmetta, gettandosi su di essa e divorandola. A Corme-Écluse un ornamento, il motivo I intatto, è riprodotto a fianco della figurazione che ne riprende esattamente la forma.

La terza versione del motivo I a due figure consiste in una sovrapposizione. Generalmente vi appare un uomo leggermente piegato in avanti (E-T), sopra un animale che si contorce ai suoi piedi (E-P). A Estany (fig. 193) è un guerriero armato di scudo e lancia, alle prese con un quadrupede cui sta in groppa. Ad Angoulême (fig. 194) un soldato attacca un uccello dalla testa di belva. A Santa María ad Aguilar de Campóo (fig. 195) il soldato taglia con la spada la testa di un drago ala-



190. Vilagrassa. Bassorilievo – 191. Corme-Écluse. Bassorilievo – 192. Aulnay. Bassorilievo – 193. Estany. Bassorilievo – 194. Angoulême. Bassorilievo – 195. Aguilar de Campóo. Bassorilievo di Santa María – 196. Lione. Bassorilievo di Saint-Martin-d'Ainay.



197



198

197. Saint-Restitut. Bassorilievo – 198. Saintes. Bassorilievo di Saint-Eutrope.

to. A Saint-Martin-d'Ainay a Lione (fig. 196) lo stesso arabeasco raffigura san Michele che infila la lancia nelle fauci di un serpente. Lo schema si presta bene a questi combattimenti fra un personaggio rigido, eretto (T-E), e delle bestie flessuose ai suoi piedi, che ne prolungano direttamente la curva E-P formando un solo corpo che è già una creatura ibrida. Specie millenaria, in certo qual modo predestinata a queste combinazioni, la sirena-pesce si impone come il modello di una fusione fra esseri diversi su un medesimo tratto dell'ornamento. Saint-Restitut (fig. 197), Saintes (fig. 198) mostrano esempi tipo della figura, molto diffusa nella scultura romanica. Inseguimenti, combattimenti, sovrapposizioni: l'immagine viene smontata e rimontata con gli stessi elementi. Il montaggio è meccanico, la medesima armatura con le sue strutture fisse accoglie un complesso programma di figure obbligate eseguite con abilità e fantasia.

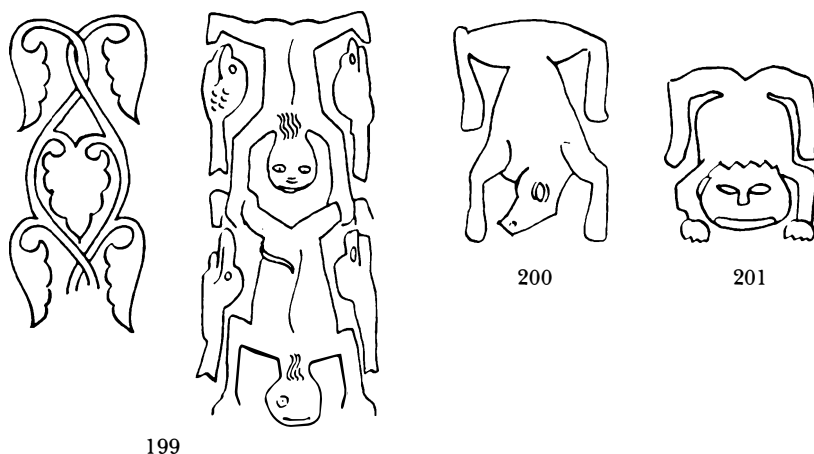
II

Gli svariati adattamenti indicano il rigoglio della ricerca creativa attorno e a partire dall'ornamento. Raddoppiato, giustapposto simmetricamente, il tema elementare dello stelo ondulato genera nuove figure secondo gli stessi precetti.

L'architettura di San Michele a Pavia è invasa da una decorazione cesellata, tessuto sontuoso e cangiante di mostri e vegetazione in forme geometriche. Su un montante del portale

sud si osserva la radicale trasformazione del doppio ramo con palmette. Gli steli annodati diventano strani quadrupedi sovrapposti e capovolti che si tengono per i piedi, mentre le loro teste dai tratti umani prendono il posto delle palmette centrali. Le mezze palmette esterne mutano in pesci. Una vera e propria catena zoomorfa pende verticalmente all'entrata della chiesa. Più che a una sottomissione assistiamo qui alla nascita spontanea di un essere fantastico generato direttamente dall'ornamento (fig. 199).

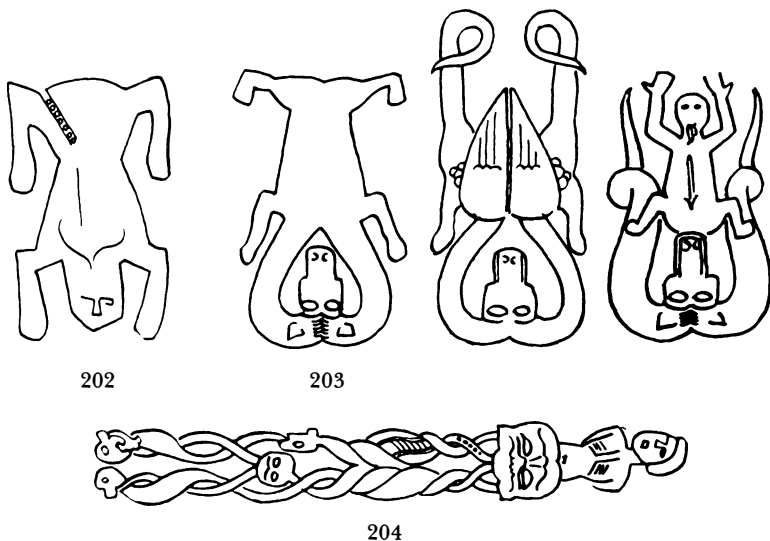
La bestia simile a un rospo che emerge da queste strutture lineari non tarda a svincolarsene. La si ritrova isolata, con una testa di cavallo, sul portale nord della stessa facciata (fig. 200). A Vienne (fig. 201) il suo corpo è più robusto. Ad Angers (fig.



199. Pavia. Bassorilievo di San Michele (facciata) – 200. Pavia. Bassorilievo di San Michele (portale della navata laterale nord) – 201. Vienne. Bassorilievo di Saint-André-le-Bas.

202) invece si riconoscono ancora le inflessioni degli steli e delle palmette nella composizione dei mostri, che a Pavia presenta alcune varianti: lo stesso mostro di Angers qui ha un doppio collo e un'unica testa equina disposti secondo le linee del motivo II, configurazione riproposta per un drago alato e per un drago a doppio corpo in fregio con il personaggio-rospo (fig. 203).

Le stesse combinazioni dei medesimi steli ondulati sono animate a Elne (fig. 204) da una furiosa mischia di rettili fantastici: draghi-uccelli si aggrovigliano divorando gli steli tra-



202. Angers. Bassorilievo di Saint-Aubin – 203. Pavia. Bassorilievo di San Michele – 204. Elne. Bassorilievo.

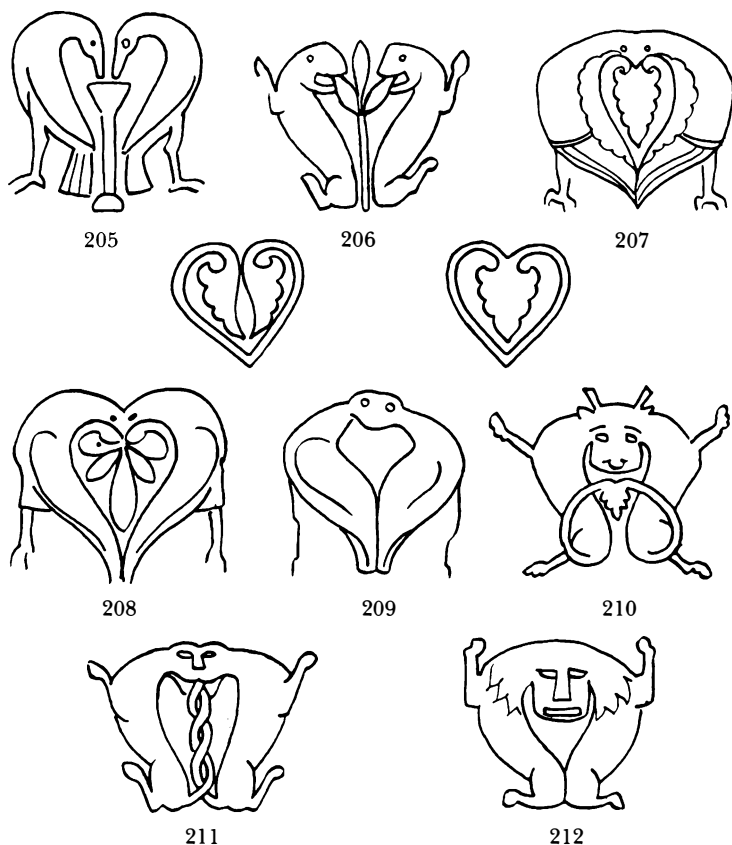
sformati in code e colli, e ricollegandosi tutti a un'unica testa, le cui temibili mascelle stringono fra i denti un uomo.

Una immaginazione sfrenata corre attraverso le sinuosità di una trama fissa. Le forme animali più bizzarre vi nascono e vi si sottomettono. È proprio la costrizione a scatenare la fantasia.

Tutte le figure basate sulla struttura elementare di un ramo con palmette, variazioni infinite sullo stesso tema, subiscono analoghe trasposizioni.

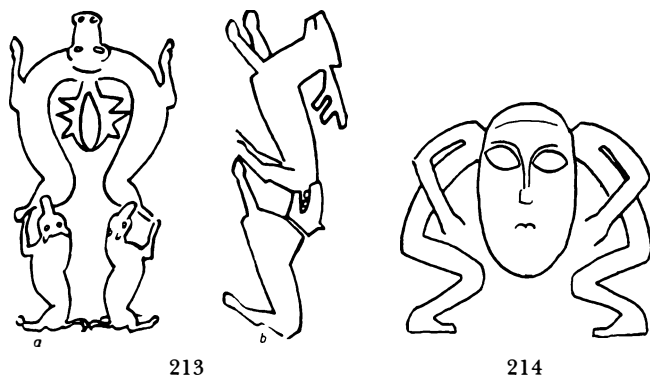
Il motivo II, tratto da un fregio continuo, acquisisce una sua identità e un suo valore, presentando una serie di versioni zoomorfe simili in cui due figure addossate ad asso di cuori si uniscono progressivamente in un solo essere. A La Charité-sur-Loire (fig. 205) due uccelli con il collo gettato all'indietro si chinano su un vaso dal valore simbolico; le loro teste si avvicinano senza toccarsi come quelle dei due quadrupedi di Morlaas (fig. 206), mentre a Poitiers (fig. 207) si congiungono come le palmette dell'ornamento che tengono nel becco. A Échebrune (fig. 209) il fogliame sparisce e, con esso, l'ultima traccia della composizione originaria.

I quadrupedi seguono lo stesso schema: due bestie che divorano una palmetta alla quale sono addossate da entrambi i lati (fig. 206); due quadrupedi con un'unica testa e la coda che termina con una palmetta formante una seconda figura ad as-



205. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo – 206. Morlaas. Bassorilievo – 207. Poitiers. Bassorilievo – 208. Lescure. Bassorilievo – 209. Échebrune. Bassorilievo – 210. Lichères. Bassorilievo – 211. Lescure. Bassorilievo – 212. Milano. Bassorilievo di Sant'Ambrogio.

so di cuori, inscritta (Lichères, fig. 210); due quadrupedi che si mordono le code intrecciate (Lescure, fig. 211); e infine mostri dal corpo duplice, privi di qualsiasi accessorio (Milano, fig. 212), esseri familiari alla scultura romanica, che non è qui necessario inventariare. Sono animali selvatici con testa di leone, con testa umana, che si drizzano con vigore sul treno posteriore. In un rilievo monumentale di San Michele a Pavia (piedritto del portale laterale nord, fig. 213) troviamo un soggetto classico, quello dei cervi inseguiti da cani, presente per esempio anche a Moissac. Il motivo si sdoppia in modo simmetrico secondo le migliori tradizioni e con una tecnica collaudata: i cani, che non subiscono mutazioni, inseguono separata-



213. a) Pavia. Bassorilievo di San Michele. b) Mariana. Rilievo – 214. Bellegarde. Bassorilievo.

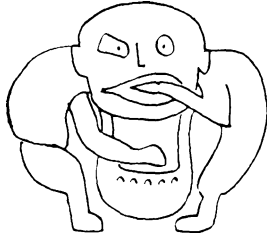
mente le loro prede, unite tramite una medesima testa in un solo animale dal duplice corpo e dalle magnifiche corna. La vita e l'energia che emanano da questa composizione non incrinano affatto gli elementi (palmette e stelo) o la geometria (la curva T-E-P) di un tema ornamentale per eccellenza.

Il mostro dal corpo duplice ha talvolta una testa umana, o si trasforma interamente in un uomo duplice che assume aspetti diversi. A Bellegarde (fig. 214) due personaggi filiformi si aggrappano a una enorme testa che pende fra loro come la palmetta fra gli steli, in una scultura ai limiti dell'astrazione. A Lavaudieu (fig. 215) la palmetta è sostituita da una bisaccia appesa al collo dell'uomo dal corpo doppio. Sono casi curiosi, che giocano sul paradosso. Il sistema prende forma e si sviluppa negli accostamenti fra uomo e animali.

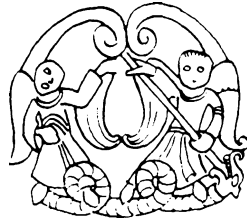
I temi si concatenano come nei motivi I: san Michele che combatte il drago e la sirena-pesce si duplicano e si affrontano, senza fondersi, a Saint-Aignan (fig. 216) e a Urzel (fig. 217). Il congiungimento completo si realizza nell'ornamento, il motivo II, dove le palmette si uniscono a forme animali raggruppate attorno a un'unica figura umana. A Moissac (fig. 231) v'è un solo arcangelo con ai piedi un solo mostro che forma il doppio stelo (E-P-E) ripreso dalla sirena con la sua coda doppia.

È lei, creatura ibrida introdotta in tante composizioni, che costituisce il modello tipo di una iconografia in continuo fermento, alla ricerca di moduli sempre nuovi.

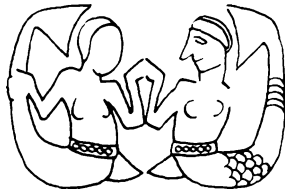
A Lucca (fig. 218) le code seguono perfettamente la curva P-E-T di un asso di cuori classico. A Moulins-lès-Metz (fig. 219)



215



216



217



218

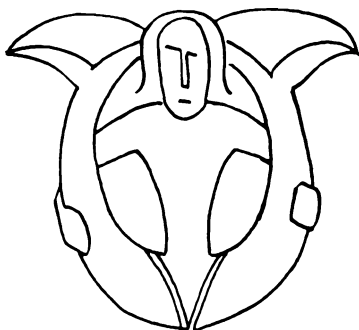


219

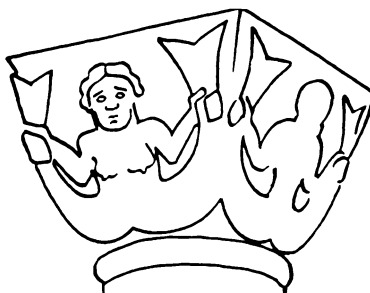
215. Lavaudieu. Bassorilievo –
216. Saint-Aignan. Bassorilievo
– 217. Urcel. Bassorilievo – 218.
Lucca. Bassorilievo – 219. Mou-
lins-lès-Metz. Bassorilievo.

si intrecciano in T terminando con delle palmette. La sirena sembra emergere direttamente da una geometria vegetale. A Brioude (fig. 220) le code compongono un medaglione ovale, a Modena (fig. 221) le parti arrotondate di un capitello cubico. A San Michele a Pavia (fig. 222) vengono sollevate verticalmente e presentano dei bulbi alle estremità, mentre a San Celso a Milano (fig. 223) le code diventano colonnine con capitelli che sostengono l'arco sotto cui è collocata la sirena.

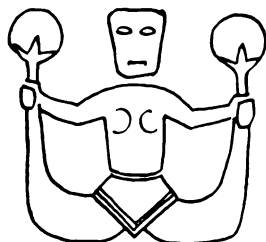
Alle estremità delle due code che l'essere favoloso tiene sollevate con le mani troviamo, oltre a palmette, bulbi e capitelli, anche teste di animali (Poitiers, fig. 224). In un rilievo di San Michele a Pavia (fig. 225) le code di un personaggio sono costituite addirittura da quadrupedi privi di treno posteriore.



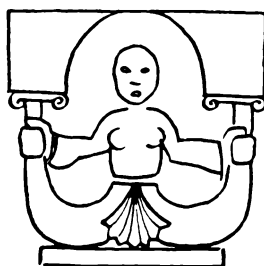
220



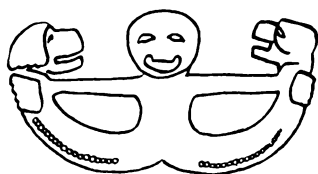
221



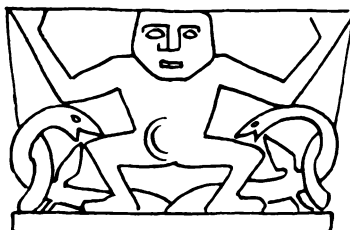
222



223



224

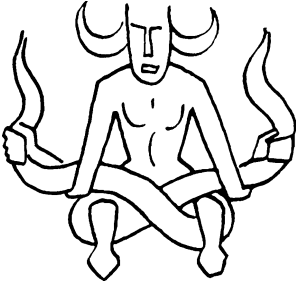


225

220. Brioude. Bassorilievo – 221. Modena. Capitello della cripta – 222. Pavia. Bassorilievo di San Michele – 223. Milano. Capitello di San Celso – 224. Poitiers. Bassorilievo di Notre-Dame-la-Grande – 225. Pavia. Capitello di San Michele.

III

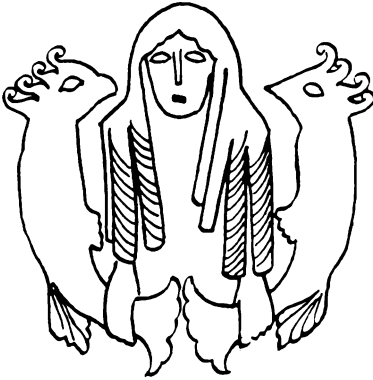
Le figure doppie sono all'origine di una serie di metamorfosi che avvengono all'interno di cornici strette e presentano elementi ricorrenti. I montaggi e gli spostamenti di pezzi intercambiabili si realizzano con metodo, sfruttando ogni mezzo. Il film si svolge al contrario, le code con teste si staccano dal tron-



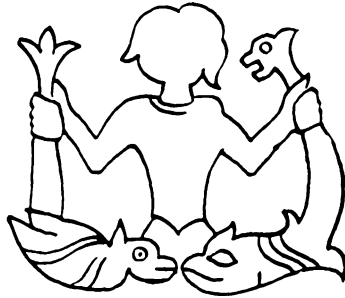
226



227



228

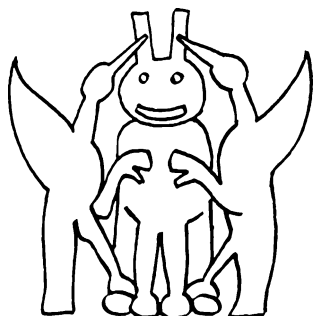


229

226. Tolosa. Bassorilievo di Saint-Sernin – 227. Tournus. Bassorilievo – 228. Modena. Bassorilievo – 229. Parma. Bassorilievo.

co umano e ridiventano bestie indipendenti, pur restando indissolubilmente unite al corpo di cui hanno fatto parte. La composizione conserva tutta la sua solidità plastica. Le code del mostro di Poitiers diventano, a Tolosa e a Tournus (figg. 226 e 227), serpenti allacciati attorno a un personaggio che li strangola. A Modena (fig. 228) e a Parma (fig. 229) la sirena tiene con le mani non le sue code, ma pesci interi. È questo un esempio significativo, e una illustrazione del processo di disgregazione di un essere composito senza che ne mutino i contorni esterni. Uccelli (figg. 230-233), quadrupedi (figg. 234-237), draghi (figg. 238-247): l'intero bestiario si sottomette a tale processo.

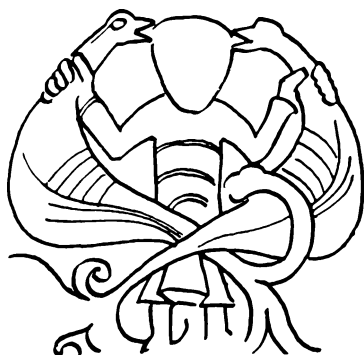
A Saintes (fig. 232) i due uccelli che l'uomo tiene per il collo, come la sirena tiene le proprie code, hanno le estremità terminanti in palmette. A Morlaas (fig. 230) sono appollaiati sui piedi di un diavolello a cui beccano le corna. In altri esempi i quadrupedi racchiudono la figura umana in una cornice



230



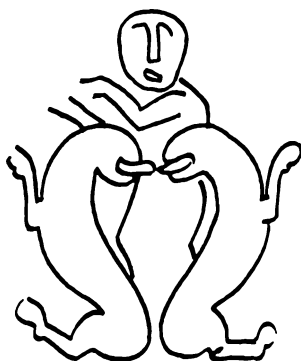
231



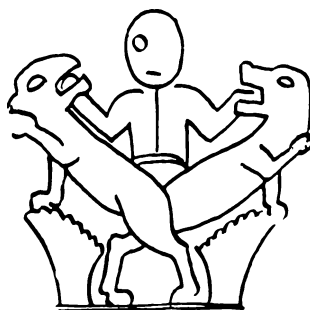
232



233



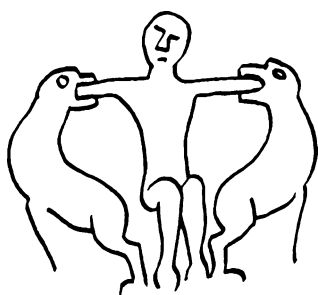
234



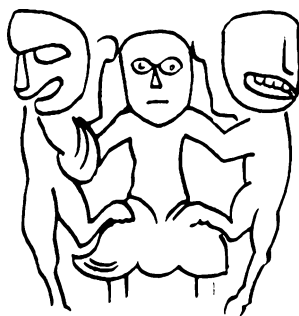
235

230. Morlaas. Bassorilievo – 231. Moissac. Bassorilievo – 232. Saintes. Bassorilievo – 233. Jarnac-Champagne. Bassorilievo – 234. Ripoll. Bassorilievo – 235. Valence. Bassorilievo.

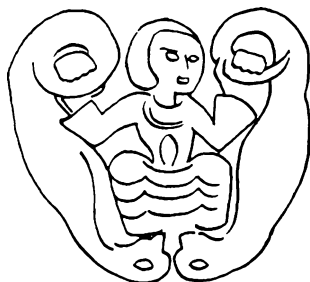
minacciosa, mentre i draghi disegnano con i loro corpi ampi viticci (Piacenza, fig. 241; Aulnay, fig. 242; Angers, fig. 243), intrecciando le code (Pavia, fig. 244). I rettili circondano, stringono, attaccano l'uomo. Le loro teste si congiungono alla sua



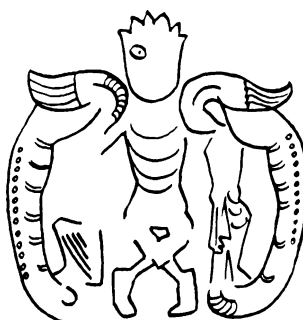
236



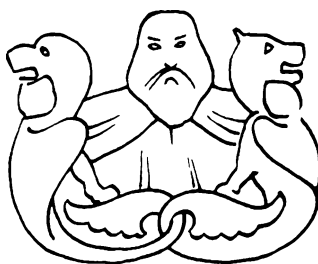
237



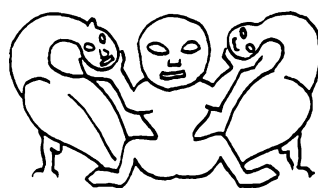
238



239



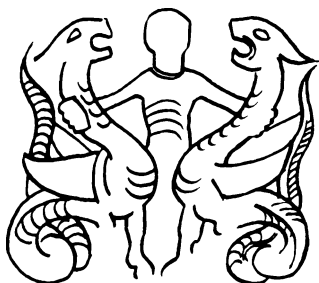
240



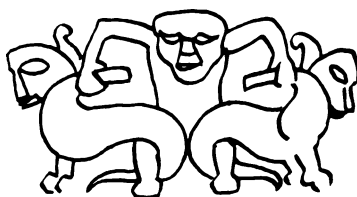
241

236. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo – 237. Biron. Bassorilievo – 238. Ur-
cel. Bassorilievo – 239. Aulnay. Bassorilievo – 240. Ják. Bassorilievo – 241.
Piacenza. Bassorilievo.

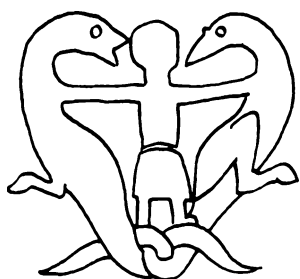
testa (Pavia, figg. 246 e 247) finendo per confondersi con essa.
A Tolosa (fig. 248) e a Lescure (fig. 249) i due draghi alati han-
no un'unica testa, le cui mascelle formano una mostruosa
cuffia dentata sul capo della figura seduta che aggrediscono.



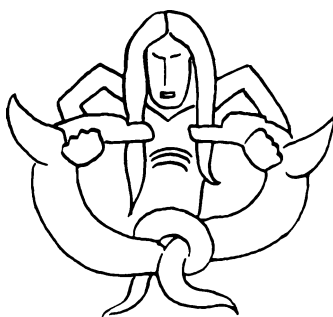
242



243



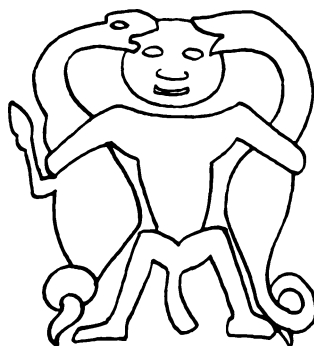
244



245



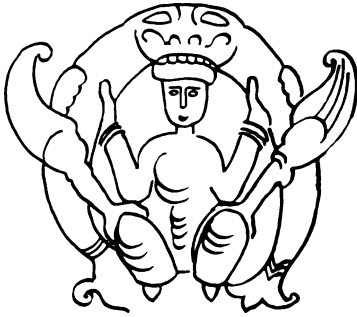
246



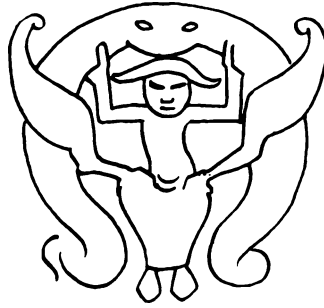
247

242. Aulnay. Bassorilievo – 243. Angers. Bassorilievo della Trinité – 244. Pavia. Bassorilievo – 245. Brive. Bassorilievo – 246-247. Pavia. Bassorilievi.

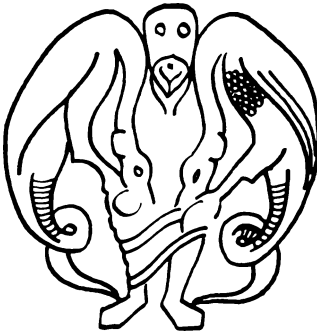
Nuovi esseri favolosi nascono da simili adattamenti. Staccate dal tronco umano, le code della sirena si risaldano. Montaggio, spostamento, riunificazione mutano di continuo l'anatomia di una stessa immagine e di una stessa forma.



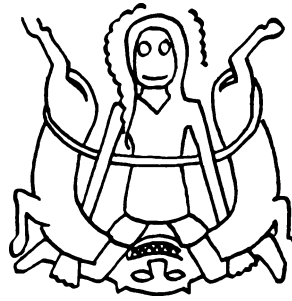
248



249



250



251

248. Tolosa. Bassorilievo di Saint-Sernin – 249. Lescure. Bassorilievo – 250. Gerona. Bassorilievo della Cattedrale – 251. Biron. Bassorilievo.

A Biron (fig. 251) due quadrupedi capovolti con la testa in comune divorano questa volta il basso ventre dell'uomo, mentre a Surgères (fig. 252) le code del tricefalo di Poitiers, che là si dividevano in due serpenti (fig. 224), si fondono in un solo corpo con una testa a ogni estremità. Il personaggio è presente anche qui, e afferra la bestia bicefala come la sirena le sue code.

Il personaggio circondato da animali talvolta ha un'identità precisa. A Neuilly-en-Donjon (fig. 253) e a Saint-Gabriel (fig. 254), per esempio, è Daniele nella fossa dei leoni. A Fidenza (fig. 255) diventa Alessandro trasportato dai grifoni. Il sovrano, seduto, brandisce due lance con dei pezzi di fegato alle estremità. Le bestie alate, attaccate al suo scanno, protendendosi verso l'esca lo sollevano per aria come una navicella. La figura centrale rappresenta, nel vescovado di Angers (fig. 256), san Luca seduto col suo libro in mano fra due tori, che prendono il posto dei leoni e dei grifoni degli esempi prece-



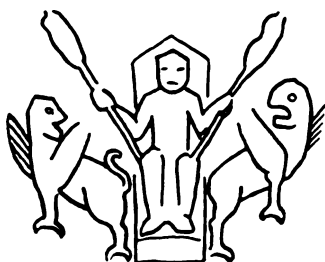
252



253



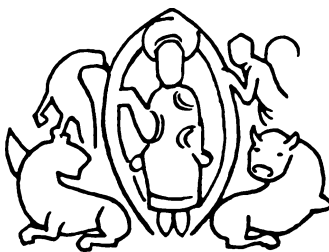
254



255



256



257

252. Surgères. Bassorilievo – 253. Neuilly-en-Donjon. Bassorilievo – 254. Saint-Gabriel. Bassorilievo – 255. Fidenza. Alessandro issato in cielo – 256. Angers. Bassorilievo del vescovado – 257. Espalion, cappella di Perse. Rilievo dell'architrave. Il Cristo fra i quattro animali.

denti. L'animale allegorico dell'evangelista si trova raddoppiato e flesso da entrambe le parti come le code della sirena. Abbiamo qui un caso sorprendente del primato formale dell'ornamento su una iconografia del Vangelo, pur così sapientemente elaborata.

Tale primato non è casuale. La medesima composizione di un personaggio trionfante fra due bestie addossate si ritrova infatti nella visione tetramorfa dell'Apocalisse. Sull'architrave della cappella di Perse a Espalion (fig. 257) il toro di san Luca è simmetrico al leone di san Marco. Cristo si eleva fra

loro nella sua gloria, come Alessandro fra i grifoni. È proprio la stessa composizione, completata dalle figure più piccole dell'aquila e dell'uomo. Presentandosi come una sorta di schizzo di uno dei temi capitali della scultura monumentale romanica, il rilievo permette di cogliere la grandezza e l'importanza di un'arte e di una tecnica che sarebbero potute apparire niente di più che giochi di destrezza. Ritorniamo su questo argomento nel capitolo dedicato alle grandi composizioni.

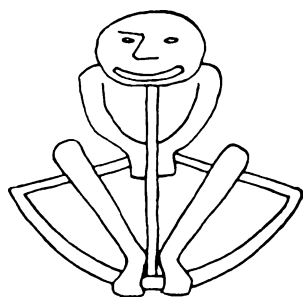
È grazie alla diversificazione che questa arte e questa tecnica eccellono nelle strutturazioni ornamentali. Il tema della sirena non si sviluppa soltanto attraverso una moltiplicazione e un arricchimento dal semplice al complesso, ma anche mediante riduzione e semplificazione.

Le code del mostro si trasformano in oggetti, ad esempio in un arco teso fra i piedi di un personaggio che si appresta a scoccare una freccia (Tolosa, fig. 258), o nei braccioli di un trono episcopale con teste alle estremità (Saint-Leu-d'Esserent, fig. 259), o ancora nel triangolo o nel cerchio che una figura umana al centro tiene nelle mani (Saint-Lizier, figg. 260 e 261).

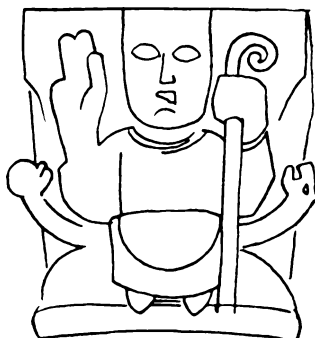
In altri esempi l'uomo è ridotto a una testa che corrisponde alla palmetta incorniciata da entrambi i lati dai suoi steli, i quali partono dal collo (Morienvil, fig. 262) o dal mento (Poitiers, fig. 263), descrivendo sempre la medesima curva. Gli steli escono dalla bocca di una maschera (Chabrillan, fig. 264) e ridiventano grifone (Saumur, fig. 265) o leone (Tournus, fig. 266). Il processo di metamorfosi continua. A Saint-Savin (fig. 267) un personaggio rachitico, coperto di squame, incornicia la sua enorme testa con braccia simili alle code della sirena.

Nelle composizioni rovesciate, con il punto P collocato non sul mento ma in cima alla testa, i rami P-E-T diventano corna di ariete (Lescar, figg. 268 e 269; Modena, fig. 270). Si potrebbe pensare che l'analogia fra l'animale – riprodotto tutto sommato correttamente – e l'ornamento sia dovuta al caso, se l'ornamento stesso non si trovasse scolpito su parecchi capitelli vicini e perfettamente sovrapponibili.

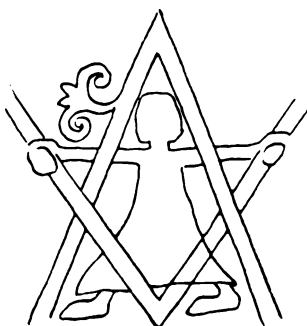
A Villers-Saint-Paul (fig. 271) la testa dell'ariete corrisponde alla palmetta, e le corna ad asso di cuori si alternano con l'ornamento come una variazione sullo stesso tema. Vi sono anche, nel medesimo fregio, una testa umana con due ciocche di capelli simili a corna. La maschera con ciocche a forma



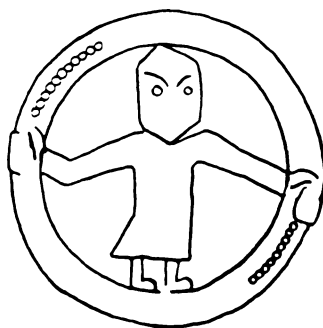
258



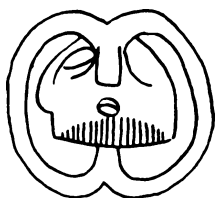
259



260



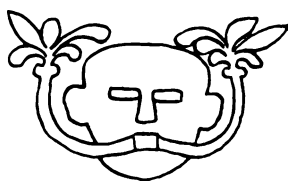
261



262



263

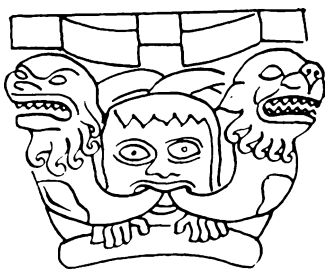


264

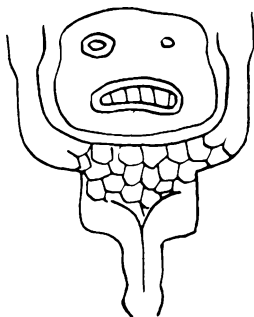


265

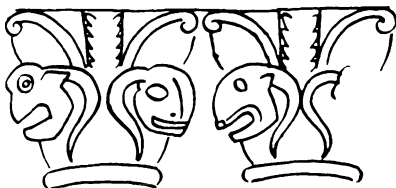
258. Tolosa. Bassorilievo di Saint-Sernin – 259. Saint-Leu-d'Esserent. Bassorilievo – 260-261. Saint-Lizier. Bassorilievo – 262. Morienval. Bassorilievo – 263. Poitiers. Bassorilievo – 264. Chabrillan. Bassorilievo – 265. Saumur. Bassorilievo.



266



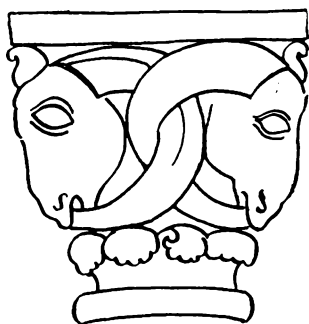
267



268



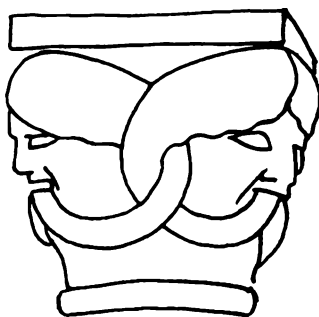
269



270



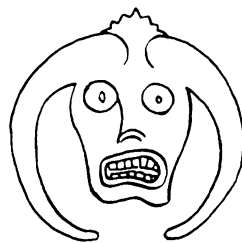
271



272



273



274

266. Tournus. Capitello – 267. Saint-Savin. Bassorilievo – 268-269. Lescar. Capitelli – 270. Modena. Capitello – 271. Villers-Saint-Paul. Bassorilievo – 272. Modena. Capitello – 273. Lescar. Bassorilievo – 274. Saint-Leu-d'Esserent. Bassorilievo.



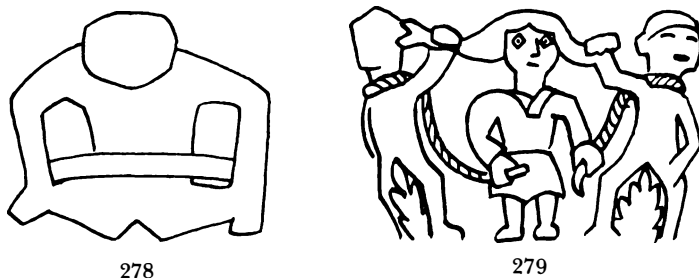
275. Saint-Sever. Bassorilievo – 276. Rioux. Bassorilievo – 277. Hildesheim. Bassorilievo.

di corna si ritrova a Modena (fig. 272), parimenti abbinata a teste di montone.

Anche teste grottesche e maschere diaboliche sono fornite di corna (Lescar, fig. 273; Saint-Leu-d'Esserent, fig. 274) che si trasformano, assecondando le sinuosità di uno stelo ornamentale, in serpenti (Saint-Sever, fig. 275), uccelli (Rioux, fig. 276), quadrupedi (Hildesheim, fig. 277). È un caleidoscopio di figure costruite sulle medesime curve.

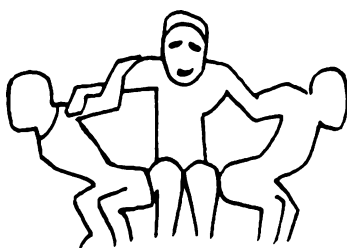
Il mondo immaginario nato in seno all'ornamento è per l'artista romanico più reale della natura che lo circonda, più vero, più vicino dello spettacolo della vita, ed è attraverso il suo bestiario fantastico, i suoi mostri, le sue sirene che egli coglie l'uomo.

Ad Avensan (fig. 278), a Issoire (fig. 279) l'ornamento è interamente costituito da una figura umana, senza altri attributi.



278. Avensan. Bassorilievo – 279. Issoire. Bassorilievo.

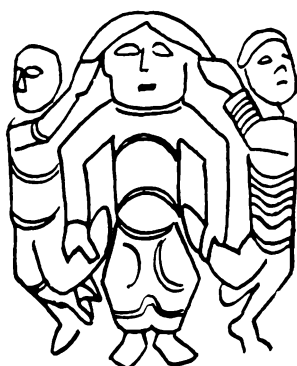
ti. Il personaggio afferra le proprie gambe con lo stesso gesto con cui la sirena si tiene le code. Il corpo è incorniciato dalle sue membra, e la metamorfosi continua. Così come la sirena con duplice coda si umanizza, allo stesso modo le sue membra diventano figure umane intere. Da queste combinazioni emerge una triade ornamentale, con un personaggio in piedi fra altri due accovacciati. Le figure laterali sono affrontate o addossate e si piegano in avanti o si rovesciano all'indietro, così da restare in qualche modo saldate al personaggio centrale, che le afferra per le braccia (Cosne, fig. 280), per la vita (Modena, fig. 281), per le gambe (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 282) o per i capelli (Saintes, fig. 283). Il gesto della sirena si riscontra in un gran numero di queste composizioni, che spesso rappresentano lotte o supplizi infernali. I diavoli attaccano il dannato con le zampe, con coltelli (Tolosa, fig. 284) o con lance (Orcival, fig. 285).



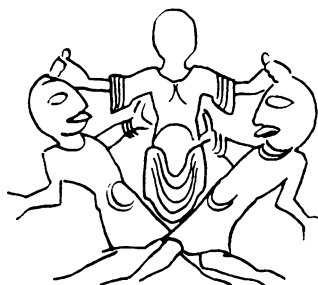
280



281

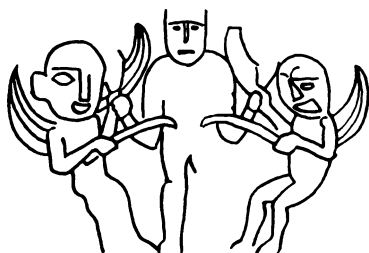


282

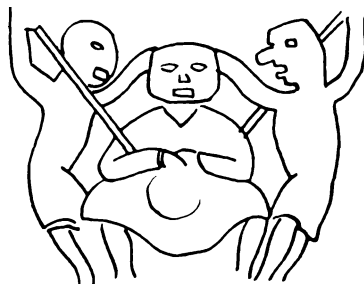


283

280. Cosne. Bassorilievo – 281. Modena. Bassorilievo – 282. Saint-Paul-lès-Dax. Bassorilievo – 283. Saintes. Bassorilievo.



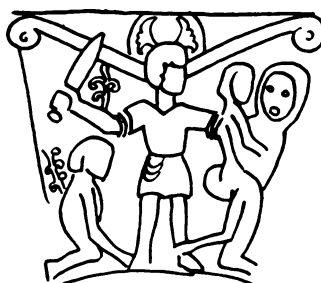
284



285



286



287

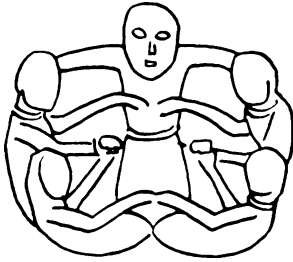
284. Tolosa. Bassorilievo di Saint-Sernin – 285. Orcival. Bassorilievo – 286. Vézelay. Bassorilievo – 287. Tolosa. Capitello di Saint-Sernin.

Attorno al personaggio in piedi erompono movimenti concitati, ma l'agitazione diabolica non fa che consolidare la struttura della triade.

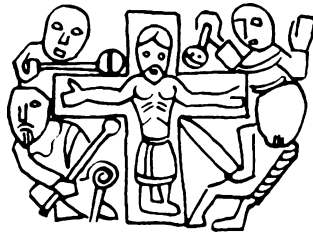
A Vézelay (fig. 286) i diavoli tormentano sant'Antonio nel deserto strappandogli la barba e lacerandogli le vesti. A Saint-Sernin a Tolosa (fig. 287) un gruppo simile, composto da due figure inginocchiate, piegate – come i due steli e le due code – da entrambi i lati di un soldato che brandisce un gladio, rappresenta la Strage degli innocenti.

I personaggi laterali si sdoppiano a Sion (fig. 288), dove si osserva un curiosissimo rilievo nel quale le code della sirena terminano con un tronco umano sormontato da un secondo tronco. Non è chiaro se si tratti di un gruppo di cinque figure o di un polipo antropomorfo.

Il dubbio non sussiste riguardo a una composizione simile di Saint-Pons (fig. 289), con le cinque figure che, distribuite allo stesso modo, rappresentano tuttavia una scena identifica-



288



289

288. Sion. Bassorilievo – 289. Saint-Pons. Bassorilievo.

bile con precisione: il Cristo in croce. Le due figure inferiori sono i soldati che portano la spugna e la lancia, piegati all'indietro secondo la curva P-E-T, ripresa poi dalle altre due figure, angeli con i turiboli chini sopra il crocifisso. Sorprende ritrovare esattamente le stesse disposizioni dei corpi, delle teste, dei tronchi nella raffigurazione di uno strano mostro e nella rappresentazione di una delle scene più solenni del Vangelo, entrambe sottomesse alla stessa regola e al medesimo schema compositivo.

Serpenti, uccelli, draghi, tori e leoni circondano l'uomo in piedi, come le due code sollevate ai lati del tronco della sirena. Soggetto a continue variazioni, quello stesso modulo capovolto, con le code mutate in corna, accoglie la testa di ariete. La sirena-pesce si trasforma in uomo con le gambe e le braccia che riprendono il movimento delle code, ed è rimaneggiata anche in figure triplici, con personaggi che si curvano in avanti o si rovesciano all'indietro ai due lati di una figura assiale. La rappresentazione di mischie diaboliche, lotte, scene del Vangelo e mostruosità umane ha alla base i tratti di una creatura favolosa. La sirena-pesce non è all'origine di tutti gli sviluppi, ma costituisce un caso – o quasi un incidente di percorso –, che tuttavia illustra alla perfezione, tramite una figura simbolica, un tema ricorrente, un leitmotiv di tali combinazioni di animali incurvati che circondano un uomo disposto verticalmente. La sua capacità di integrarsi all'ornamento e alle sue speculazioni geometriche ne ha fatto un'immagine esemplare che si diffonde e si trasfigura senza snaturarsi.

IV

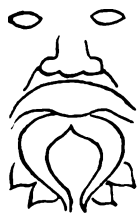
Tracciata di continuo dall'artista incaricato della decorazione del monumento, la curva ad asso di cuori diventa cogente e, così come la scrittura, intrinseca al movimento della mano. La si ritrova sempre, non solo nella disposizione d'insieme, ma anche inserita nelle diverse parti della composizione.

Il motivo II diventa come un marchio di riconoscimento. Una barba e dei baffi (Saint-Dié, fig. 290), le code annodate di due quadrupedi addossati (Poitiers, fig. 291), ali e colli di grifoni affrontati (Brive, fig. 292), le braccia di un diavolelto (Saint-Lizier, fig. 294) o di due personaggi che si tengono per mano (Vilagrassa, fig. 295), la cascata delle pieghe della veste di un santo (La Couture a Le Mans, fig. 296), i corpi e gli oggetti più svariati, senza alcun rapporto fra loro, vengono disegnati secondo lo stesso schema.

Anche le palmette ornamentali vi appaiono in diverse raffigurazioni: teste di cavalli (Champ-le-Duc, fig. 298), zampe di draghi (Pavia, fig. 299). A Mozac (fig. 300) sono le barbe di capri cavalcate da amorini, a Castelvieu un nastro stretto nei becchi dei grifoni. Ad Avy-en-Pons (fig. 301) le palmette diventano la barba bifida di un personaggio dalle lunghe orecchie appuntite, le cui braccia formano un asso di cuori T-E-P che le cinge. A La Charité-sur-Loire (fig. 302) la stessa figura T-E-P è prodotta da due uomini che, come in un esercizio ginnico, protendono un braccio all'indietro compiendo una torsione.

Citiamo ancora, come esempi curiosi di questi virtuosismi compositivi, la testa di un diavolo del museo di Amiens (fig. 303), con il naso formato da una palmetta le cui foglie inferiori corrispondono alle narici, e la palmetta di Elne (fig. 304), dove le due foglie terminano in teste di leone senza che il motivo ad asso di cuori subisca altre modificazioni. La palmetta metà vegetale e metà animale si ritrova a Brioude (fig. 305), dove le teste di due leoni cavalcate da figure alate compongono le foglie inferiori della palmetta, ma senza farne parte: infatti non sono le teste che spuntano dallo stelo, ma gli steli che escono dalle fauci dei leoni.

La palmetta sboccia anche fra due angeli affrontati (Angoulême, fig. 306) o addossati (Charlieu, fig. 307); la si ritrova con complesse ramificazioni nella scena del Peccato originale, con Adamo ed Eva disposti ai lati a formare la cornice (Lescure, fig. 308; Saint-Gaudens, fig. 310); rifiorisce nella rappresentazione della vita laboriosa dei primi uomini caccia-



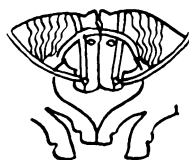
290



291



292



293



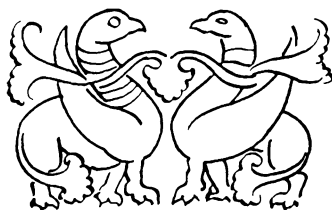
294



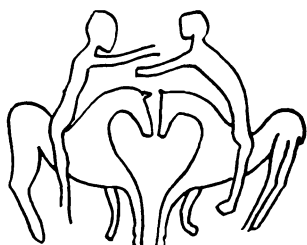
295



296



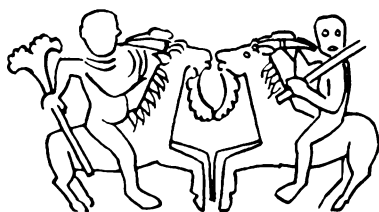
297



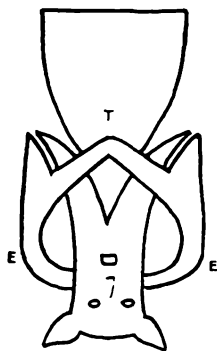
298



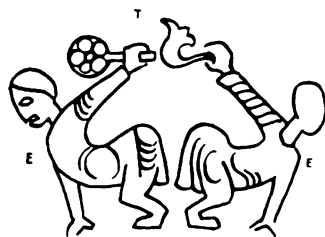
299



300



301

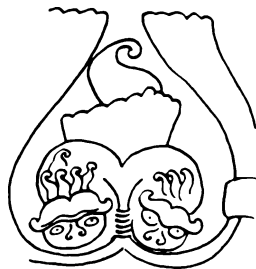


302

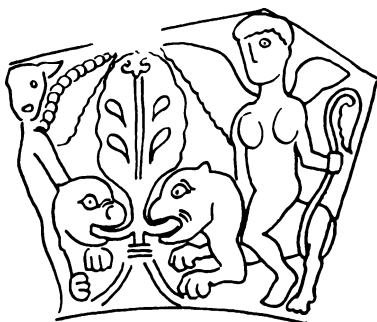
290. Saint-Dié. Bassorilievo (particolare) – 291. Poitiers. Bassorilievo (particolare) – 292. Brive. Bassorilievo – 293. Brioude. Bassorilievo (particolare) – 294. Saint-Lizier. Bassorilievo (particolare) – 295. Vilagrassa. Bassorilievo – 296. Le Mans. Rilievo di La Couture – 297. Gensac-la-Pallue. Bassorilievo – 298. Champ-le-Duc. Bassorilievo – 299. Pavia. Bassorilievo – 300. Mozac. Bassorilievo – 301. Avy-en-Pons. Bassorilievo – 302. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo.



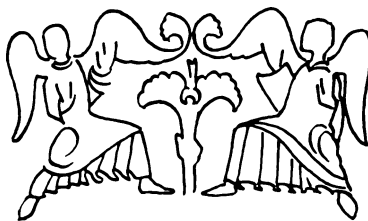
303



304



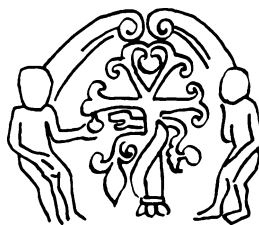
305



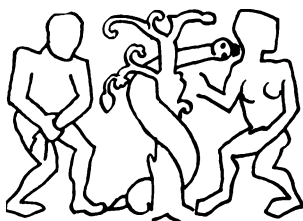
306



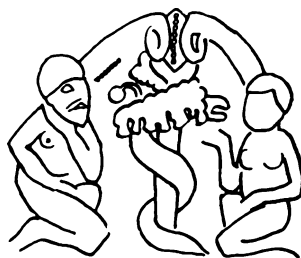
307



308



309

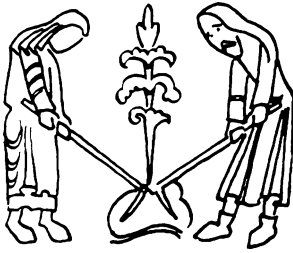


310

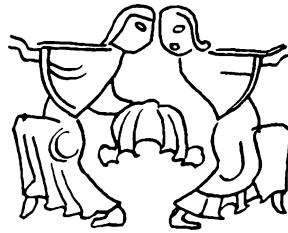
303. Amiens. Rilievo del museo – 304. Elne. Bassorilievo (particolare) –
305. Brioude. Capitello – 306. Angoulême. Bassorilievo – 307. Charlieu.
Bassorilievo – 308. Lescure. Bassorilievo – 309. Nîmes. Bassorilievo – 310.
Saint-Gaudens. Bassorilievo.

ti dal Paradiso, impegnati a zappare il terreno attorno a una pianta. A Modena (fig. 311) le loro schiene ingobbite seguono perfettamente la curva P-E, mentre le lunghe zappe formano con le braccia lo stelo E-T.

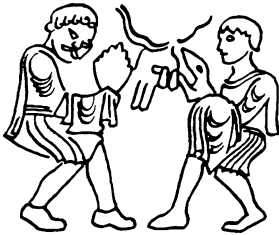
La palmetta collocata fra personaggi incurvati cambia talvolta aspetto. La si vede sbocciare nelle pieghe di una tunica mossa da danzatori (Marcilhac, fig. 312), trasformarsi nello scudo di guerrieri che impugnano delle spade (Mâcon), o in ali di angeli. A Nîmes (fig. 313) al suo posto appare una mano che si protende dal cielo per accettare l'offerta di Abele e respingere il dono di Caino, a Lescar (fig. 314) è il vassoio con la testa di san Giovanni presentato a Salomè. A Lescure (fig. 315) la triplice foglia non emerge in rilievo fra i personaggi,



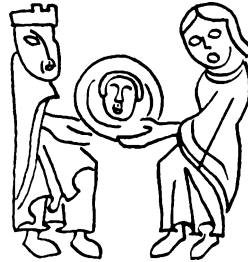
311



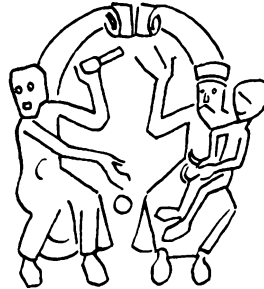
312



313



314



315

311. Modena. Bassorilievo – 312. Marcilhac. Bassorilievo – 313. Nîmes. Bassorilievo – 314. Lescar. Bassorilievo – 315. Lescure. Bassorilievo.

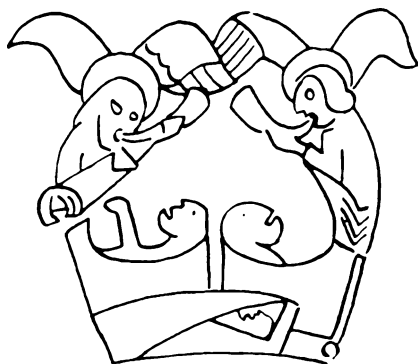
ma appare disegnata in negativo dai contorni delle braccia alzate e delle ginocchia flesse. La pianta è perfettamente leggibile nello spazio concavo. A Parma, nel bassorilievo raffigurante la Spartizione delle vesti di Cristo (fig. 316), la palmetta diventa una tunica: la foglia centrale è riprodotta dalle pieghe ovoidali che scendono attorno al collo, le foglie laterali dalle due maniche spiegate. La cascata del tessuto segue la geometria ornamentale con una ricchezza e una grazia in cui si ritrova l'accento dell'Antelami, ma la disposizione dei personaggi impegnati nella spartizione ricalca le curve del solito schema. Il rilievo è caratterizzato tanto da un movimento armonioso quanto da una struttura equilibrata.

In un Giudizio Universale (Saint-Révérien, fig. 317) il medesimo motivo ornamentale, ripreso in modo analogo, scatena un autentico cataclisma: gli angeli che chiamano i morti si chinano sulle tombe agitando le ali, che si uniscono in T, mentre i feretri vacillano come navi nella tempesta sul segmento E-P-E della figura ad asso di cuori, inscritta con vigore e tutta intera in tali vortici.

Immagini scaturite direttamente da una curva; immagini che vi si conformano con naturalezza, senza difficoltà; immagini che vi si integrano contro natura: la stilistica ornamentale gioca su diversi registri con pari abilità e pieno dominio del meccanismo. La formazione di ogni nuovo schema ne allarga il campo e le possibilità.



316



317

316. Parma. Bassorilievo – 317. Saint-Révérien. Bassorilievo.

Costituito dalla fusione di due steli con palmette (motivo I), l'ornamento ad asso di cuori, che contiene fogliame stilizzato (motivo II), ispira composizioni compatte, legate in tutte le loro parti, riunendo due corpi in una sola figura e racchiudendo le rappresentazioni all'interno di una cornice chiusa.

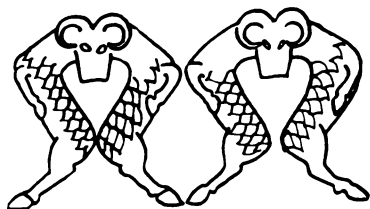
Da una rottura e da uno spostamento degli elementi, che si raggruppano intorno a un altro asse, nasce un tema ornamentale nuovo, il motivo III, dominato da movimenti contrastanti, ricco di ramificazioni e privo di qualsiasi incorniciatura esterna. Al mostro con due corpi e un'unica testa si sostituisce la creatura con un solo corpo e due teste.

Da due sirene affiancate con le code intrecciate (Courpière, fig. 318 a) si ricava, mediante un'amputazione radicale, il corpo di un rettile o pesce fantastico: le code, recise dal tronco umano che sparisce, si uniscono e diventano una creatura bicefala indipendente e autonoma (Poitiers, fig. 318 b).

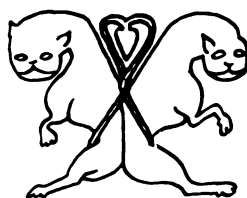


318. a) Courpière. Bassorilievo. b) Poitiers. Cuneo di Notre-Dame-la-Grande.

Un'analoga inversione degli elementi produce il medesimo risultato nelle file di quadrupedi doppi con unica testa in comune (Corneilla-de-Conflent, fig. 319). A Chauvigny (fig. 320) uniscono le schiene attorno a un nuovo asse passante per il punto E dell'ornamento, e si allacciano con la coda in comune, mentre la rottura si produce nel punto T, dove viene soppressa la metà di un corpo doppio. I quadrupedi addossati si saldano completamente confondendo i loro tronchi a Saint-Paul-lès-Dax (fig. 321), dove appare un essere favoloso con due tronchi, due colli massicci, due teste selvagge che tirano fuori la lingua e vomitano fuoco e quattro zampe con artigli, mentre una terza testa – maschera diabolica – spunta da dietro la schiena, sull'asse della composizione.



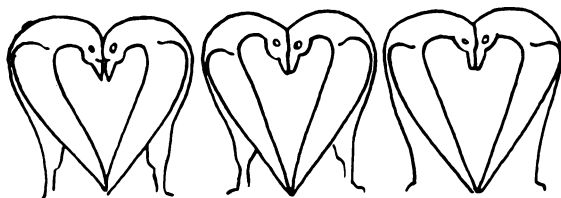
319



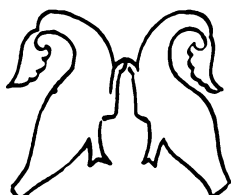
320



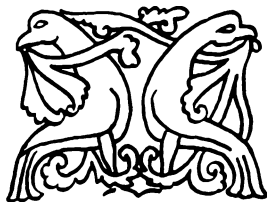
321



322



323



324



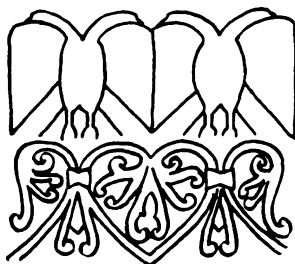
325

319. Corneilla-de-Conflent. Rilievo del capitello disteso in fregio – 320. Chauvigny. Bassorilievo – 321. Saint-Paul-lès-Dax. Bassorilievo – 322. Serrabone. Rilievo del capitello disteso in fregio – 323. Fontevrault. Bassorilievo – 324. La Couronne. Bassorilievo – 325. Tarragona. Bassorilievo.

Nell'arte romanica viene concepito allo stesso modo anche l'uccello bicefalo, che pur vanta una lunga tradizione araldica e leggendaria. Uccelli addossati ad asso di cuori – motivo II – costituiscono spesso fregi continui (Serrabone, fig. 322), dai quali nasce con naturalezza, con il motivo III, il gruppo antitetico. Fontevrault (fig. 323), La Couronne (fig. 324), Tarragona (fig. 325) ne mostrano ottimi esempi, ancora frammi-schiati agli ornamenti. Aumenta la contiguità delle figure e i



326



327



328



329



330

326. Gensac-la-Pallue. Bassorilievo – 327. Moissac. Bassorilievo – 328. Bignay. Bassorilievo – 329. Ripoll. Bassorilievo – 330. Vouvant. Bassorilievo.

loro petti bombati si toccano. A Gensac-la-Pallue (fig. 326) i due uccelli si fondono in uno. Con i colli piantati su un solo corpo, le ali spiegate, la coda a ventaglio, le zampe divaricate, la figura segue tratto per tratto il disegno dei rami e delle foglie dell'ornamento, dal quale sembra derivare direttamente, senza avere alcun debito con l'araldica. A Moissac (fig. 327) le file di aquile bicefale sono perfettamente sovrapposte ai fregi di pure composizioni lineari del medesimo chiostro. Il ricordo di un'antica araldica agisce forse a Ripoll (fig. 329) e a Vouvant (fig. 330), dove la figura, rigida, è appollaiata su un oggetto ovale.

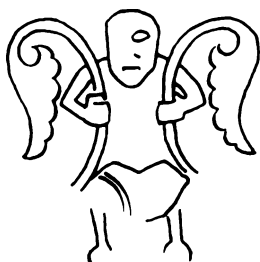
Questa creazione singolare e logica conclude un ciclo di trasformazioni della figura animata attratta dall'ornamento primario, leitmotiv di un vasto repertorio in continuo fermento. Così come l'essere a due corpi, il mostro a due teste si scompone e ricompone secondo procedimenti geometrici che creano incessantemente nuovi esemplari. Sono due temi fondamentali di innumerevoli combinazioni, e con la loro natura teratomorfa sanciscono il potere di una stilistica che assoggetta le forme e la realtà non per annientarle, ma per ricrearle in domini sovranaturali o, se si vuole, surreali.

Intorno a queste immagini esemplari e ai loro schemi

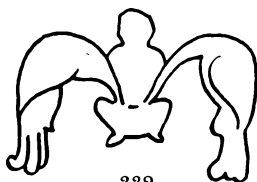
grafici si producono svariati sviluppi. Il ragionamento dialettico, nel suo rigore e nella sua mobilità, ricorre volta per volta a tutti gli argomenti. Create per essere demolite e ricostruite in modo diverso, le cose sfilano in uno stesso mondo. Vi è un concatenamento delle posizioni e dei soggetti contrari, che si completano e si arricchiscono a vicenda.

La foglia posta fra viticci, sull'asse passante per il punto E che li raggruppa in figure ramificate (motivo III), partecipa a queste trasmutazioni. Diventa un personaggio seduto il quale, a Gerona (figg. 331 e 332), tiene i due steli con palmette, che in un rilievo vicino si trasformano in uccelli. A Tarragona (fig. 333) gli steli sono costituiti dai colli, simili a serpenti, di due cammelli che il personaggio afferra con le mani e stringe fra le gambe. A Chadenac (fig. 334) da draghi. Il tema costante sirena-bestie-uomo si ripete in uno schema dalle curve rovesciate.

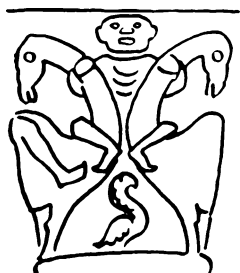
La scena del Peccato originale che a Saint-Gaudens e a Lescure è disposta secondo il motivo II si ripropone a Lavaudieu (fig. 335) attorno al nuovo asse.



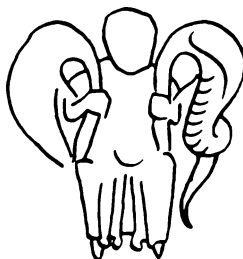
331



332

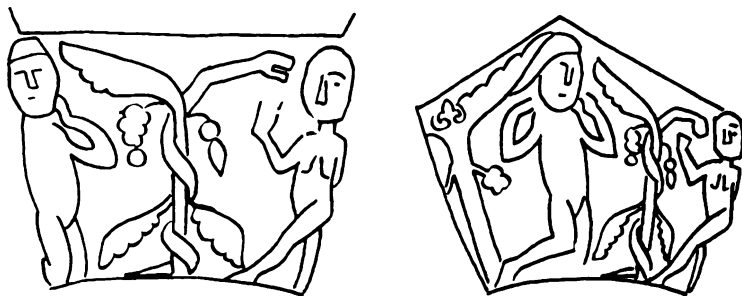


333



334

331-332. Gerona. Bassorilievi – 333. Tarragona. Capitello – 334. Chadenac. Bassorilievo.

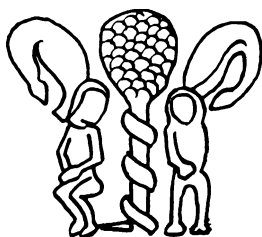


335. Lavaudieu. Capitelli.

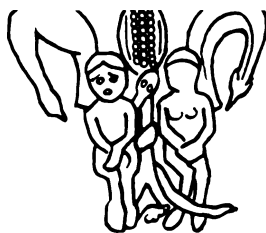
L'Albero della vita non è più rappresentato dalla palmetta, ma dall'intero motivo III, che trae origine da questa inversione. Foglie, rami e serpente riprendono le curve T-P che si uniscono in E, i contorni delle foglie si riconoscono nelle braccia alzate e nei gomiti appuntiti di Eva. A Elne (fig. 336) e a Valence (fig. 337) Adamo ed Eva si avvicinano all'albero seguendo il tratto P-E dell'ornamento, con le curve E-P formate da due uccelli del Paradiso, la cui presenza in questa iconografia è dovuta a un imperativo eminentemente ornamentale.

Serpente e albero, uccello e uomo si inseriscono nello stesso schema che a Gerona (fig. 338) è interamente ripreso da figure umane. Due muratori seduti e addossati, chini sui blocchi di pietra che stanno lavorando, compongono un motivo III con la foglia assiale conservata intatta. A Saint-Jouin-de-Marnes (fig. 339), dove i muratori sono sostituiti da creature scimmiesche, la foglia diventa una piccola figura grottesca. A Hagetmau (fig. 340) la piccola figura assiale, cresciuta in altezza, si erge sollevando i suoi compagni per i capelli. L'agitazione della triade si placa ad Ávila (fig. 341): le figure laterali si inclinano quasi con grazia sotto la pressione delle curve T-E-P, una delle quali è prolungata dalla veste che la figura di sinistra si sta togliendo.

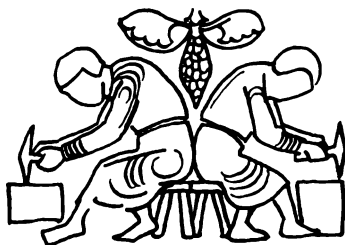
I gruppi, siano essi di due, tre o quattro figure, siano a riposo o in movimento, rappresentino lotta, lavoro, sfoggio di abilità o tema religioso, vengono delineati sempre nello stesso modo, colti nel medesimo tracciato lineare. Le loro componenti si serrano e tendono a confondersi. A Chauvigny (fig. 342) ne risulta un sorprendente prodigio che riunisce tre figure umane, composto da quattro gambe, due ventri, un so-



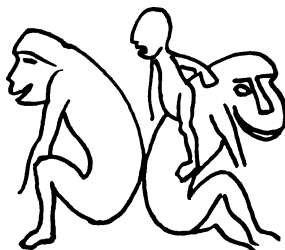
336



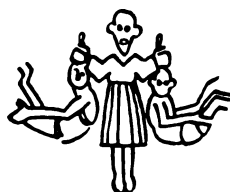
337



338



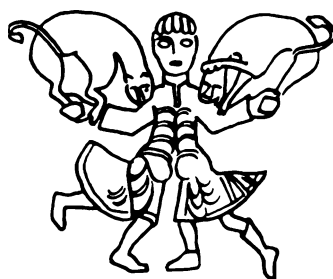
339



340



341



342

336. Elne. Bassorilievo – 337. Valence. Bassorilievo – 338. Gerona. Bassorilievo – 339. Saint-Jouin-de-Marnes. Bassorilievo – 340. Hagetmau. Bassorilievo – 341. Ávila. Bassorilievo di San Vicente – 342. Chauvigny. Bassorilievo.

lo petto, un'unica testa e due braccia. La testa è quella del personaggio centrale, il doppio corpo quello dei personaggi laterali che si uniscono nel punto E seguendo la linea T-E del-

l'ornamento; la curva E-P si prolunga con i quadrupedi che il personaggio tiene in mano e che gli mordono le spalle. L'immagine è costruita con elementi che, altrove, rappresentavano Adamo ed Eva, uccelli del Paradiso, esibitori di mostri. Le ristrutturazioni dello stereotipo si avvalgono sempre dello stesso meccanismo.

VI

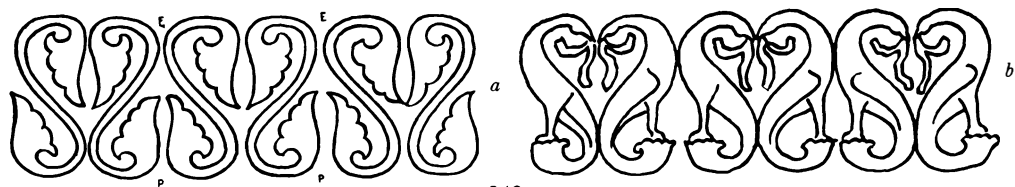
La curva T-E-P, modulo e chiave delle diverse combinazioni da essa prodotte – i tre motivi fondamentali e tutti i loro derivati –, comporta un vasto e fantasioso programma ornamentale. Figure sempre più complesse, labirinti a prima vista indecifrabili e chimere imprevedibili si ricompongono mediante abili montaggi condotti partendo dai medesimi elementi e giocando sui medesimi temi.

Il fregio dei motivi II, alternativamente diritti e rovesciati, fa rinascere nei suoi meandri regolari una moltitudine di animali disposti in file continue. Agli uccelli succedono altri uccelli i cui corpi sono formati dallo stelo T-E-P, mentre le palmette si schiudono in code e sono tenute nei becchi (Maillezais, fig. 343 b; Tolosa, fig. 344). Ai quadrupedi succedono altri quadrupedi, cavalli alati (Saint-Maurice-de-Gençay, fig. 346), leoni addossati e contrapposti con una figurina umana (Daniele?) a guisa di palmetta (Moissac, fig. 347). Ad Angers (fig. 345) i quadrupedi hanno corpo doppio e testa in comune, e le zampe scompaiono dentro le fauci delle testine che rimpiazzano la palmetta.

Draghi-uccelli (Gerona, fig. 348), draghi-serpenti (Ripoll, fig. 349), tutte le specie di rettili fantastici sorgono di volta in volta in questo contorto reticolo, avviluppandosi, divorandosi la coda, alternandosi con figurine che li afferrano per il collo.

Sono fregi continui che corrono sugli archivolti o si sviluppano attorno ai capitelli. Le sequenze di animali che si adattano con precisione alla curva dell'ornamento si svolgono come un insieme organico, una fascia zoomorfa, una creatura dai molti corpi uniti fra loro. Da questa fascia uniforme tagliata nei punti T e P si sviluppa una nuova unità a S che, a sua volta, è all'origine di un nuovo gruppo.

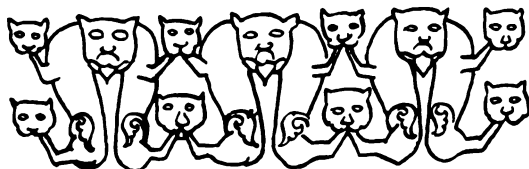
A Poitiers (fig. 350 a) sul medesimo archivolt l'ornamento



343



344



345



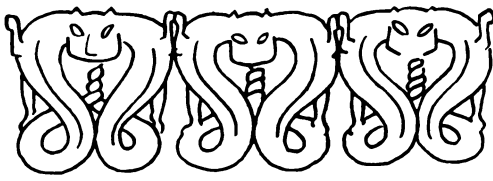
346



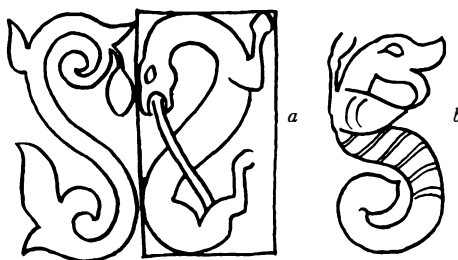
347



348



349



350

343. a) Contrapposto di motivi II. b) Maillezais. Bassorilievo dell'archivolto – 344. Tolosa. Bassorilievo della pala d'altare di Saint-Sernin – 345. Angers. Rilievo del capitello disteso in fregio – 346. Saint-Maurice-de-Gençay. Bassorilievo dell'archivolto – 347. Moissac. Rilievo del capitello disteso in fregio – 348. Gerona. Rilievo del capitello disteso in fregio – 349. Ripoll. Rilievo del capitello disteso in fregio – 350. a) Poitiers. Bassorilievo di Notre-Dame-la-Grande. b) Vouvant. Bassorilievo.

a S, sia allo stato puro che sotto forma di bestia, spicca all'interno di un'affollata decorazione, scolpito su due cunei vicini e rigorosamente simmetrici. In questa giustapposizione diretta di due versioni della stessa figura troviamo, ancora una volta, un richiamo e una dimostrazione pratica dei procedimenti romanici classici. A Vouvant (fig. 350 b) l'animale a S è isolato dal suo contesto, mentre a Moissac (fig. 351) le due palmette dell'ornamento diventano i Pesci dello Zodiaco, riuniti dal medesimo stelo che esce dalle loro bocche. A Aulnay (fig. 352) la S è formata da un quadrupede e un uccello sovrapposti, che si adattano alle curve contorcendosi.

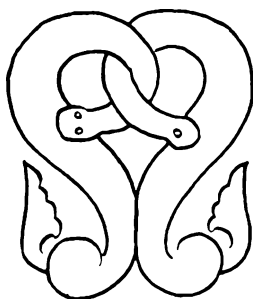
La S, raddoppiata simmetricamente, diventa a sua volta un ornamento indipendente ottenuto spezzando il fregio con i motivi II, ma solo nel punto P, e non in P ed E. Vi si avviluppano serpenti (Poitiers, fig. 353) e draghi (Échebrune, fig. 354).



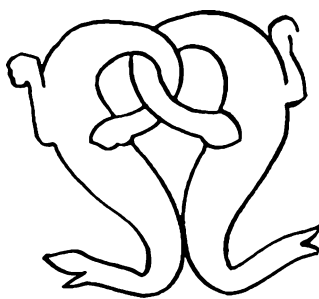
351



352



353

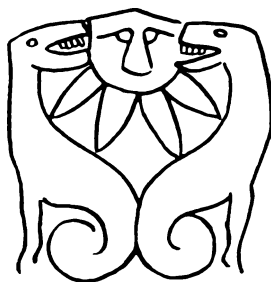


354

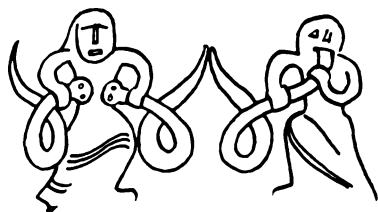
351. Moissac. Bassorilievo dell'abaco – 352. Aulnay. Bassorilievo del cuneo – 353. Poitiers. Bassorilievo del Musée des Antiquités – 354. Échebrune. Bassorilievo.



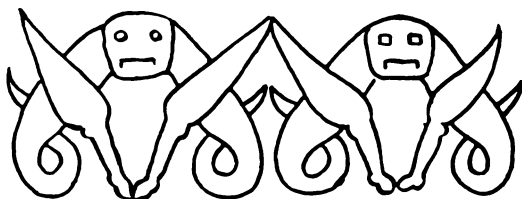
355



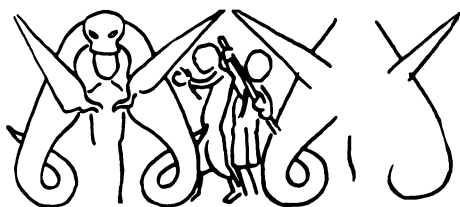
356



357



358

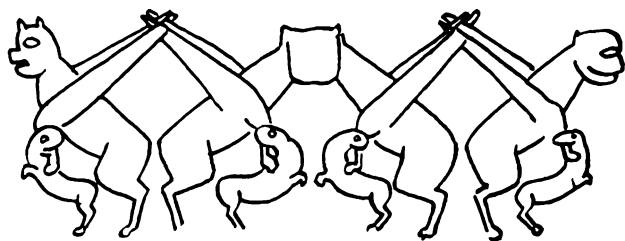


359

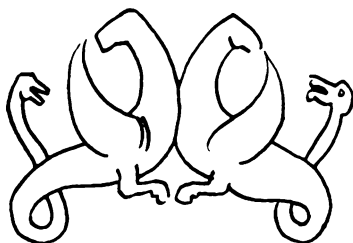
355. Ecurat. Bassorilievo – 356. Échillais. Bassorilievo – 357. La Charité-sur-Loire. Rilievo del capitello disteso in fregio – 358. Échillais. Rilievo del capitello disteso in fregio – 359. Saint-Bertrand-de-Comminges. Rilievo del capitello disteso in fregio.

Il tracciato della palmetta permane nella disposizione dei colli, delle code, delle ali (Ecurat, fig. 355) e perfino di una maschera con escrescenze vegetali (Échillais, fig. 356). I rinnovamenti e le metamorfosi ricominciano imperturbabilmente il loro girotondo. Monotonia, varietà, ricchezza convivono in una decorazione dominata dalle contraddizioni.

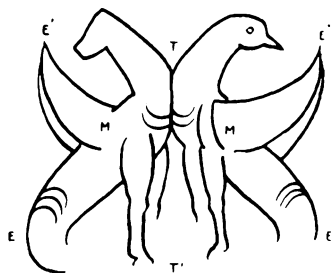
Tutte le ristrutturazioni della figura – i motivi II + II, i motivi II + III, i motivi a S, le doppie S – vengono metodicamente riprese dal bestiario fantastico. Abbiamo di nuovo serpenti e draghi che formano il motivo II, connesso lungo un asse orizzontale. A La Charité-sur-Loire (fig. 357) i rettili lottano con personaggi che li afferrano e li divorano. A Échillais (fig.



360



361

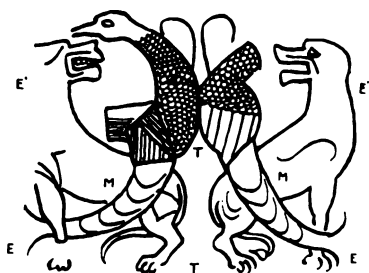


362

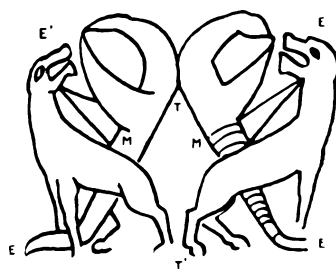
360. Ripoll. Rilievo del capitello disteso in fregio – 361. Angers. Bassorilievo – 362. Rioux. Bassorilievo.

358) troviamo bestie alate con corpo doppio e lunga coda che, a Saint-Bertrand-de-Comminges (fig. 359), aggrediscono i personaggi in piedi. A Ripoll (fig. 360) le code dei mostri si staccano per diventare quadrupedi indipendenti che mordono loro le ali e le zampe. I corpi vivi sono smontati e rimontati con pezzi mobili, intercambiabili, articolati attorno ai punti T, E, P, ai quali si aggiunge, all'incrocio degli steli del motivo II, connessi (lungo assi orizzontali o verticali), il punto M.

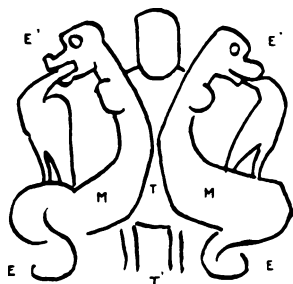
Su queste curve intrecciate la figura animale viene costruita con le differenti parti del corpo corrispondenti a uno dei segmenti P-T, T-M-E. Ad Angers (fig. 361), a Rioux (fig. 362) sui motivi II e III connessi verticalmente si compongono draghi affrontati che si adattano a ogni linea dello schema. Gli elementi così fissati variano liberamente all'interno dello stesso modulo. Le ali diventano, volta per volta, un tronco di quadrupede, un collo di uccello o un uccello intero. Le figure, di cui presentiamo qui un quadro sinottico, si invertono e si sdoppiano automaticamente.



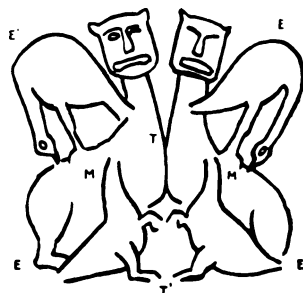
363



364



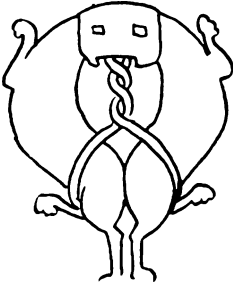
365



366

363. Aulnay. Bassorilievo – 364. Rioux. Bassorilievo – 365. Talmont. Bassorilievo – 366. Châteauneuf-sur-Charente. Bassorilievo.

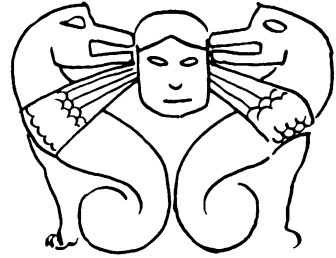
	E'-T	T-M	M-T	E'-M	M-T'
Ad Angers (fig. 361) e a Rioux (fig. 362) i rami	corrispondono a un collo di grifone	al suo tronco	alla sua coda	alle ali	alle zampe
A Aulnay (fig. 363) e a Rioux (fig. 364)	corrisponde a un collo di mostro	"	"	al tronco di un quadrupede	alle zampe posteriori del quadrupede
A Talmont (fig. 365)	"	"	"	a un uccello	alla coda di un mostro
A Châteauneuf-sur-Charente (fig. 366)	corrisponde al tronco di un uccello	al collo di un mostro	"	al collo dell'uccello	al collo di un altro uccello



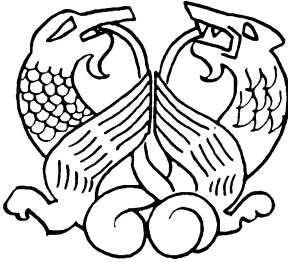
367



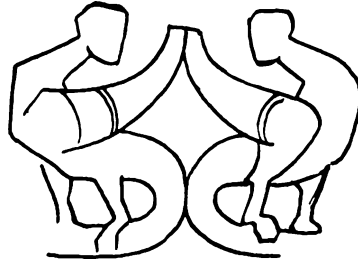
368



369



370



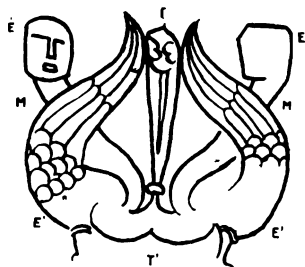
371

367. Ripoll. Bassorilievo – 368. Pavia. Bassorilievo di San Michele – 369. Aulnay. Bassorilievo – 370. Modena. Bassorilievo – 371. Sangüesa. Bassorilievo.

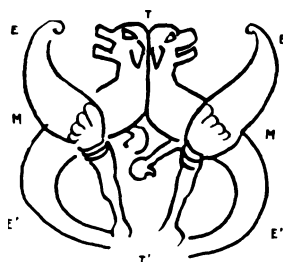
Il meccanismo è regolato alla perfezione. Ci troviamo sempre in un caleidoscopio che ruota. Le curve T-E-P risultano capovolte nelle connessioni verticali del motivo III, ma il loro montaggio si realizza con le stesse parti, che, all'inizio unite simmetricamente per la punta, scivolano lungo l'asse, così che il punto T dell'una tocca il punto P dell'altra.

A Ripoll (fig. 367) una delle due parti è formata da una bestia con il corpo doppio e una sola testa, l'altra dalla doppia coda intrecciata che la bestia tiene in bocca. A Pavia (fig. 368) le code di quadrupedi addossati diventano ali le cui estremità, similmente, sono addentate da una terza figura centrale. Nel motivo II + II i corpi, con la curva delle ali e delle zampe – incrociate in M –, dei tronchi, del collo e della coda si trovano articolati come nel motivo II + III. È una disposizione classica, sempre valida (figg. 369-371). A Sens (figg. 372 e 373) lo stesso motivo è ripreso in due versioni in cui ali e corpi si scambiano i posti.

A Aulnay (fig. 374) le ali si trasformano in quadrupedi addossati, sui quali si posa un rettile con testa umana e corpo doppio. A Urcel (fig. 375) la figura della Lussuria appare all'interno di due ornamenti, uno dei quali compone una au-



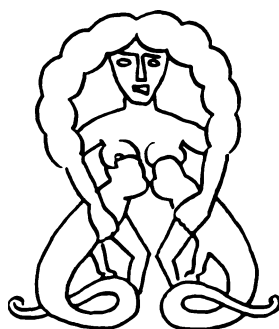
372



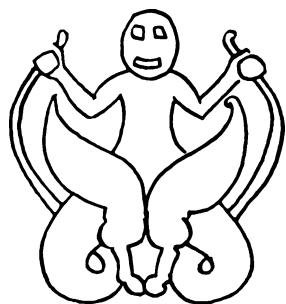
373



374



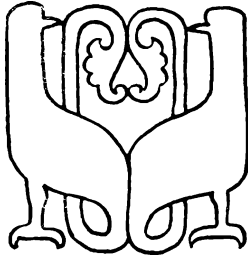
375



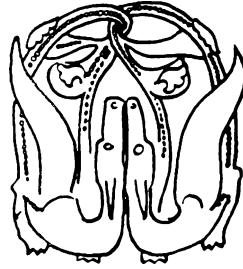
376

372-373. Sens. Bassorilievi – 374. Aulnay. Bassorilievo – 375. Urcel. Bassorilievo – 376. Moissac. Bassorilievo.

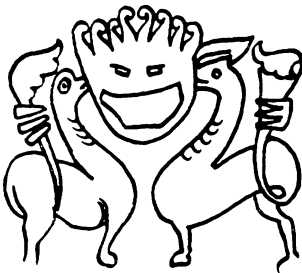
reola di capelli che la incornicia, l'altro due mostri che le divorano i seni. La Lussuria di Urcel diventa, a Moissac (fig. 376), una sirena dalla doppia coda a forma di draghi alati, che nondimeno essa tiene sempre nelle mani. Queste disposizioni, lungi dal cristallizzarsi in un repertorio fisso, fanno a gara nell'escogitare le innovazioni più ingegnose. Per ogni nuovo meandro dell'ornamento vi è sempre una soluzione.



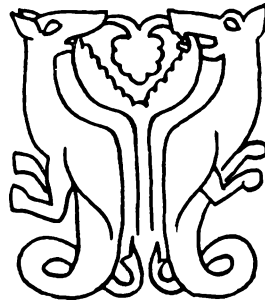
377



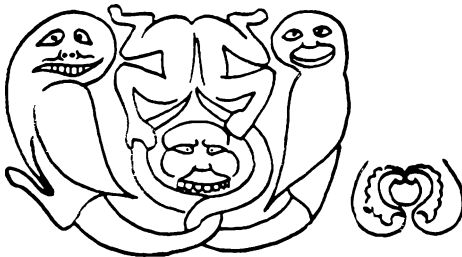
378



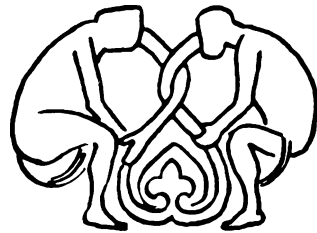
379



380



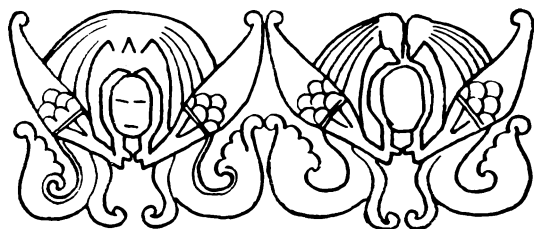
381



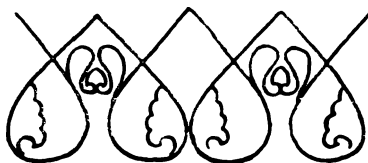
382

377. Saint-Symphorien. Bassorilievo – 378. Gerona. Bassorilievo – 379. Aulnay. Bassorilievo – 380. Pavia. Bassorilievo di San Michele – 381. Urcel. Bassorilievo – 382. Tolosa. Bassorilievo di Saint-Sernin.

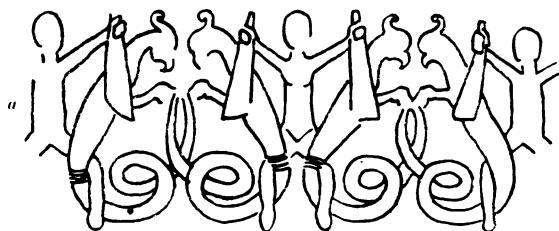
Il reticolo si amplia, si complica e si restringe secondo regole prestabilite. La «fuga» dei motivi II, inscritti gli uni all'interno degli altri, si dispiega tramite le code degli animali: uccelli (Saint-Symphorien, fig. 377), draghi (Gerona, fig. 378) o altri esseri favolosi (Aulnay, fig. 379; Pavia, fig. 380). Steli e palmette si inseriscono in una composizione di corpi di cui riprendono lo schema in scala ridotta. A Urcel (fig. 381) gli ornamenti inscritti sono interamente zoomorfi. A Tolosa (fig. 382) le braccia di personaggi affrontati si intrecciano e si pro-



383



384



385



386

383. Moissac. Rilievo del capitello disteso in fregio – 384. Schema della composizione di Moissac – 385. Moissac. Bassorilievo del capitello disteso in fregio – 386. Gerona. Bassorilievo.

lungano in steli con al centro una palmetta. A Moissac (fig. 383) le «fughe» si alternano con i motivi II semplici (fig. 384): le «fughe» sono formate dai colli e dai corpi di uccelli che serrano fra gli artigli una testa umana corrispondente alla palmetta; il motivo II è composto con le loro ali e le loro code.

La coincidenza di un ornamento esuberante con l'immagine in esso ricavata è pressoché totale, al punto che risulta difficile, in una struttura congesta, distinguerli esattamente l'uno dall'altra. Sempre a Moissac, un altro capitello del chiostro (fig. 385) offre una variante dello stesso tema, che presenta personaggi con le braccia alzate che impugnano le ali di draghi le cui code intrecciate formano una fila di palmette. A Gerona (fig. 386) la tripla «fuga» è composta da rettili alati di prodigiosa lunghezza e flessuosità, che annodano le loro spire attorno a un personaggio seduto. Il fregio è completato da figure umane che uniscono le combinazioni sostituendo il fogliame collocato in genere nella stessa posizione. Pur essendo del tutto privo di sostanza vegetale, tale fregio si presenta più come uno sviluppo di forme pure che come una finezza iconografica.

La stilistica ornamentale si impone con la stessa forza tanto su strutture rudimentali quanto sui loro derivati più evoluti. L'astrazione prende corpo. Alle combinazioni dello spirito si sovrappongono forme perfettamente riconoscibili e designabili. Palmette, viticci, volute, meandri diventano esseri per metà immaginari e per metà reali, appartenenti a un duplice mondo, e racchiudono una concezione e una visione della vita. Nel coniugarsi di rigore e capriccio nasce e si diffonde un universo fantastico. E nell'eccessiva proliferazione di curve, a stento assecondate dalle immagini, si coglie una sorta di neutralizzazione. I mostri, le chimere finiscono per essere assorbiti dall'ornamento che li genera, e che prosegue nel suo sfoggio geometrico e autosufficiente.

V *Il capitello a « crochet »*

I. SCHEMA STEREOMETRICO. Sporgenze e basamenti.

II. IL «CROCHET» ANIMATO. Animali e uomini emergenti dal cesto. Il *crochet* antropomorfo di Saint-Savin. Il personaggio-*crochet*. I personaggi in azione sui *crochet*. *Crochet* con motivi II. Tipo I + II. Tipo III. La testa fra i piedi.

III. RIQUADRO ASSIALE. Personaggi che sembrano uscire da una scatola. Uomini, Cristo, angeli. Bastoncini. Il personaggio sotto arcate. I personaggi-arcate. Architettura zoomorfa. La maschera del cesto.

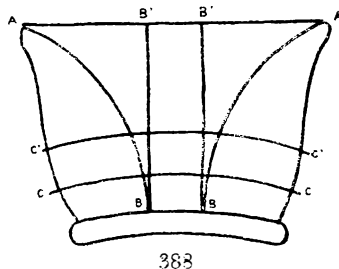
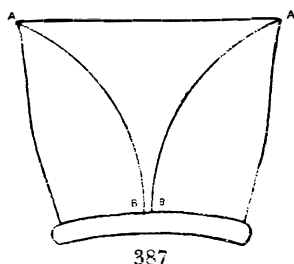
IV. REGISTRI ORIZZONTALI. Basamenti mobili, animali e uomini del tipo VI. I caulicoli e le volute. Draghi e corna di ariete.

V. LE MESSE IN SCENA. Il mondo dei mostri. Il tipo III. I travestimenti della figura centrale. Le rappresentazioni della triade. Tipo I e tipo III. La colonna e la bilancia. Varietà di tipi per un medesimo tema. Sansone, la Fuga in Egitto di Saint-Benoît-sur-Loire. Varietà di rappresentazioni attorno a una medesima tavola e su una stessa nave. L'architettura delle Pie Donne al sepolcro.

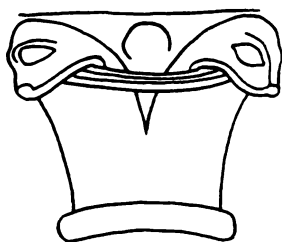
I

Il capitello a *crochet*, di cui abbiamo evidenziato le relazioni con il rivestimento ornamentale, subisce lo stesso trattamento, divenendo anch'esso oggetto di una continua metamorfosi. Non si tratta più di uno schema lineare, ma di corpi regolari. Le immagini si ridestano nei volumi architettonici, la sfilata degli animali, dei mostri e degli uomini ricomincia nelle masse scolpite, e non soltanto all'interno delle curve.

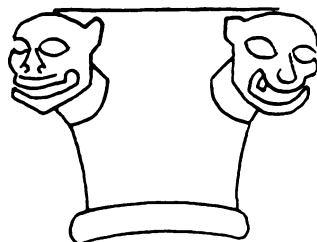
Nelle strutture più semplici i *crochet* A-B, disposti agli angoli del cesto, si uniscono direttamente, come abbiamo visto, sulle facce al di sopra dell'astragalo (fig. 387). Un riquadro verticale (B-B'-B-B'), fissato sull'asse e precedente le file d'acanti corinzi, si trova di frequente aggiunto a questa composizione, spesso completata da registri orizzontali (C-C) (fig. 388).



387. Schema del capitello a *crochet* semplice – 388. Schema del capitello a *crochet* complesso.



389



390

389. Saint-Amand-de-Boixe. Capitello – 390. Oloron. Capitello.

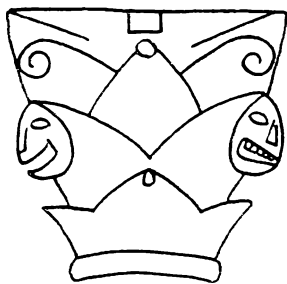
Lo sgrossamento è sobrio, razionale, conforme all'ordine costruttivo, con le sporgenze delle punte A che formano il sostegno dell'abaco, le curve A-B che corrispondono alla spinta degli archi, il riquadro assiale che consolida l'insieme e i registri C-C in funzione di zoccolo. Movimento e stabilità risultano ben bilanciati, e le figure appaiono non sulla superficie, ma nelle masse, incorporate alla struttura del capitello.

II

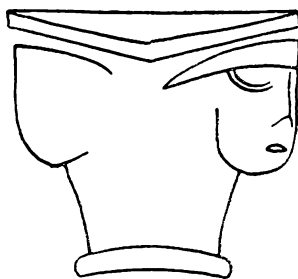
Innanzitutto si cerca di valorizzare i punti aggettanti in A, che regolano l'articolazione del capitello. Essi appaiono marcati da volute, ornamenti, bulbi, o anche da teste umane o animali, e costituiscono, come osservato da Viollet-le-Duc¹ e da Enlart,² un motivo eminentemente architettonico. Sono maschere che si profilano nel blocco di pietra o vi sono attaccate come se fosse il loro corpo (figg. 389-394). Il corpo, virtualmente inclusovi, se ne libera a sua volta. Ad Angers (fig. 395) il *crochet* è ricoperto dalla criniera di un cavallo. A Morlaas (fig. 396) riceve zampe di belva e una coda. Altrove (figg. 397-399) le bestie, appollaiate sull'astragalo, appaiono per metà. Uccelli a figura intera (figg. 401-406), quadrupedi (figg. 407-410) ed esseri fantastici si insediano sul cesto del capitello a guisa di *crochet*, riprendendone forma e disposizione.

1. E.M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, A. Morel, Paris, 1856, vol. II, p. 458.

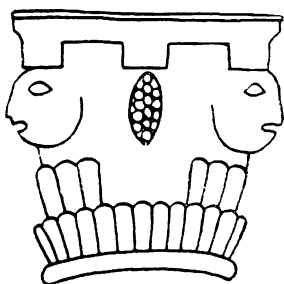
2. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, A. Picard, Paris, 1919, vol. I, p. 407.



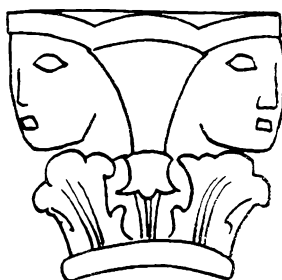
391



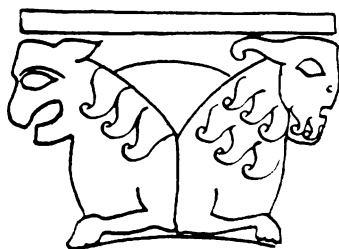
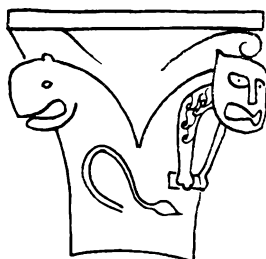
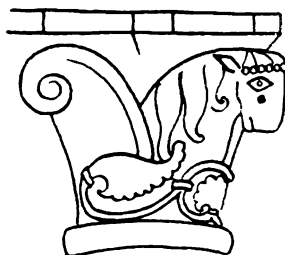
392



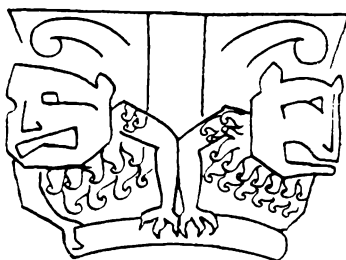
393



394



397



398

391. Lescar. Capitello – 392. Cosne. Capitello – 393. La Charité-sur-Loire. Capitello – 394. Étoile. Capitello – 395. Angers. Capitello del chiostro di Saint-Aubin – 396. Morlaas. Capitello – 397. Cunault. Capitello – 398. Oloron. Capitello.

L'architettura e la bestia quasi si confondono in questo vortice di pietra e di corpi intagliati, scolpiti con un unico intento.

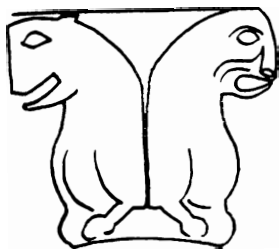
In maniera analoga si colloca sul capitello anche la figura umana. Una testa con barba e baffi fioriti che si distendono sull'intero *crochet* (Hildesheim, fig. 415; Marcilhac, fig. 416), una testa sulle spalle (Brioude, fig. 418), la metà di un torso (Le Puy, fig. 419; Saint-Antonin, fig. 420), il torso intero (Modena, fig. 422), un uomo in piedi (figg. 424-433) spuntano direttamente dal cesto. Sono uomini tarchiati, dalle grosse teste, con le gambe nascoste dalle vesti o atrofizzate, e le braccia strette al petto. Ritagliati nel *crochet*, ne sono prigionieri e al tempo stesso cercano di divincolarsi. Ad Angers (fig. 421) dei selvaggi compiono un disperato sforzo per liberarsi aggrappandosi ai *crochet* inferiori. Anche se completamente esterno al blocco di pietra, il corpo mantiene il contatto con la sua superficie, sottomettendosi alla legge della cornice. Altrove il *crochet* diventa una larga foglia incorniciata da volute A-B, a cui si applicano personaggi seduti (Saint-Sever, fig. 432), in piedi (Saint-Gaudens, fig. 431), in cammino (Cunault, fig. 430). Congiunti in B, i rami a volute formano una pianta ramificata sotto la quale si dispongono le figurine (Sion, fig. 433).

A Saint-Savin (fig. 435) un personaggio-*crochet* è incorniciato da un bordo B-A-B composto a sua volta con membra umane: le braccia alzate della figura centrale, le braccia e le gambe dei personaggi laterali che la afferrano per i gomiti e per la vita. La figura è incastonata in un tondino, modanatura architettonica costituita dalle membra di diversi corpi. Il procedimento è ingegnoso e di mirabile precisione.

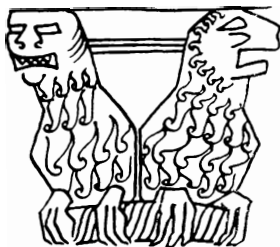
A Tolosa (fig. 434) i personaggi sul *crochet* sono gli Acquari dello Zodiaco, e l'acqua che esce dai recipienti che tengono in mano disegna una cascata simile a un arco lungo la curva A-B.

Una volta che hanno acquisito un'identità, i personaggi sui *crochet* e i personaggi-*crochet* si animano ed entrano in azione. Sulla stessa parte del cesto si succedono guerrieri armati di gladi e di scudi (Cunault, fig. 439), uomini che si strappano i capelli e si tirano la barba (Saint-Antonin, fig. 420), un uomo che ne tiene un altro mediante una corda stretta al collo (Mozac, fig. 438). Si vedono spuntare geni con cornucopie (Anzy-le-Duc, fig. 436), un angelo che sale sul *crochet* con l'ausilio della Scala di Giacobbe (Aosta, fig. 437).

Per differenti che siano, le figure, scolpite sempre nella stessa parte del capitello e nella massa delle sue sporgenze, derivano da un medesimo contesto e hanno una comune ascendenza. L'uniformità dello sgrossamento, l'identità degli elementi



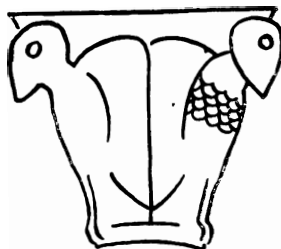
399



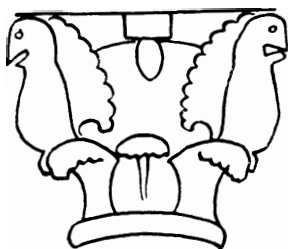
400



401



402



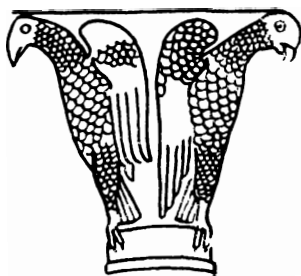
403



404

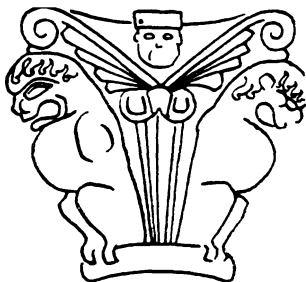


405

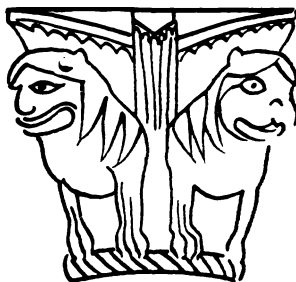


406

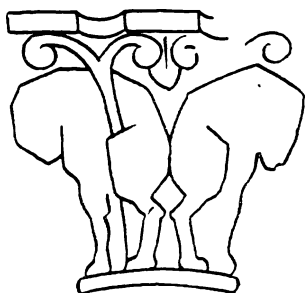
399. Ydes. Capitello – 400. Modena. Capitello – 401. Chabrilan. Capitello – 402. Le Chambon. Capitello – 403. Gerona. Capitello – 404. Prades. Capitello proveniente da Saint-Michel-de-Cuxa – 405. Ripoll. Capitello – 406. Saulieu. Capitello.



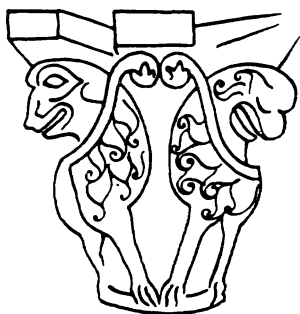
407



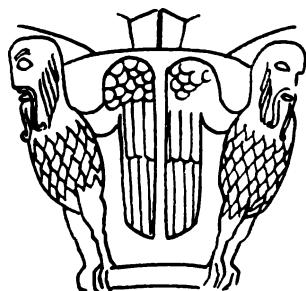
408



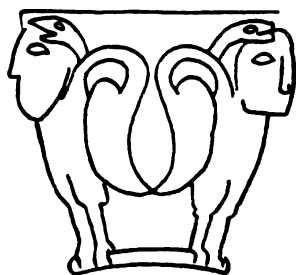
409



410



411



412

407. Prades. Capitello proveniente da Saint-Michel-de-Cuxa – 408. Ripoll. Capitello – 409-410. Tolosa. Capitelli del Musée des Augustins – 411. Aosta. Capitello – 412. Saint-Leu-d'Esserent. Capitello.

e del loro ordine ne attestano la parentela. Per questo abbiamo potuto qui raggruppare rilievi di diversa collocazione storica e geografica, indipendenti, ma nati in condizioni morfologiche analoghe. Il confronto fra i materiali raccolti ci ha consentito di scoprire i legami segreti tra forme in apparenza dissimili e di seguire i vari stadi di una crescita organica. Non si tratta di uno sviluppo in senso cronologico, ma in assoluto. Il



413. Conques. Capitello. Foto Lefèvre-Pontalis. © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.

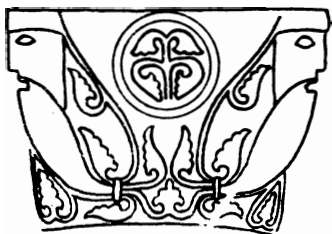
film in cui si vedono corpi viventi uscire progressivamente dal cesto può scorrere nell'altro senso, mostrando gli esseri animati che sprofondano nel blocco fino a identificarsi con esso. La direzione del movimento è del resto priva di importanza. Solo e unicamente il movimento conta in queste composizioni – il gioco delle forme figurative nei solidi geometrici, l'inserirsi degli uni negli altri senza violare i contorni prefissati. Costi-



414. Saint-Martin-du-Canigou. Capitello. Foto Zodiaque.

tuendo non solo la cornice ma anche il volume stesso del rilievo, il *crochet* comporta un modulo più compiuto e cogente di un semplice ornamento, cosicché la decorazione in alcuni casi vi si adatta riducendo le proprie curve e contraendosi.

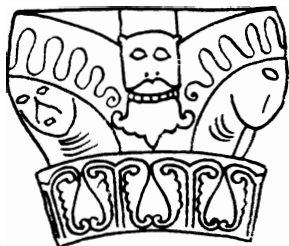
In una serie di capitelli del Sud della Francia (Serrabone, fig. 440; Saint-Michel-de-Cuxa; Tolosa; Saint-Paul-lès-Dax) la testa di una belva, collocata in A, divora le zampe di un animale che disegnano i contorni del *crochet* e al tempo stesso lo stelo T-E-P



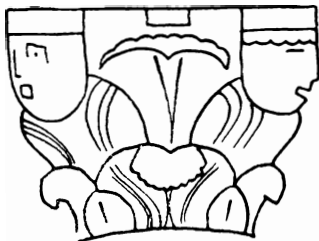
415



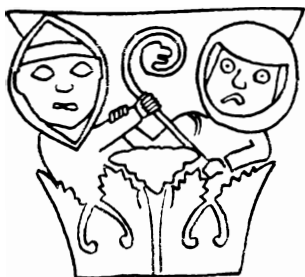
416



417



418



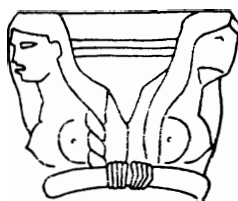
419



420



421

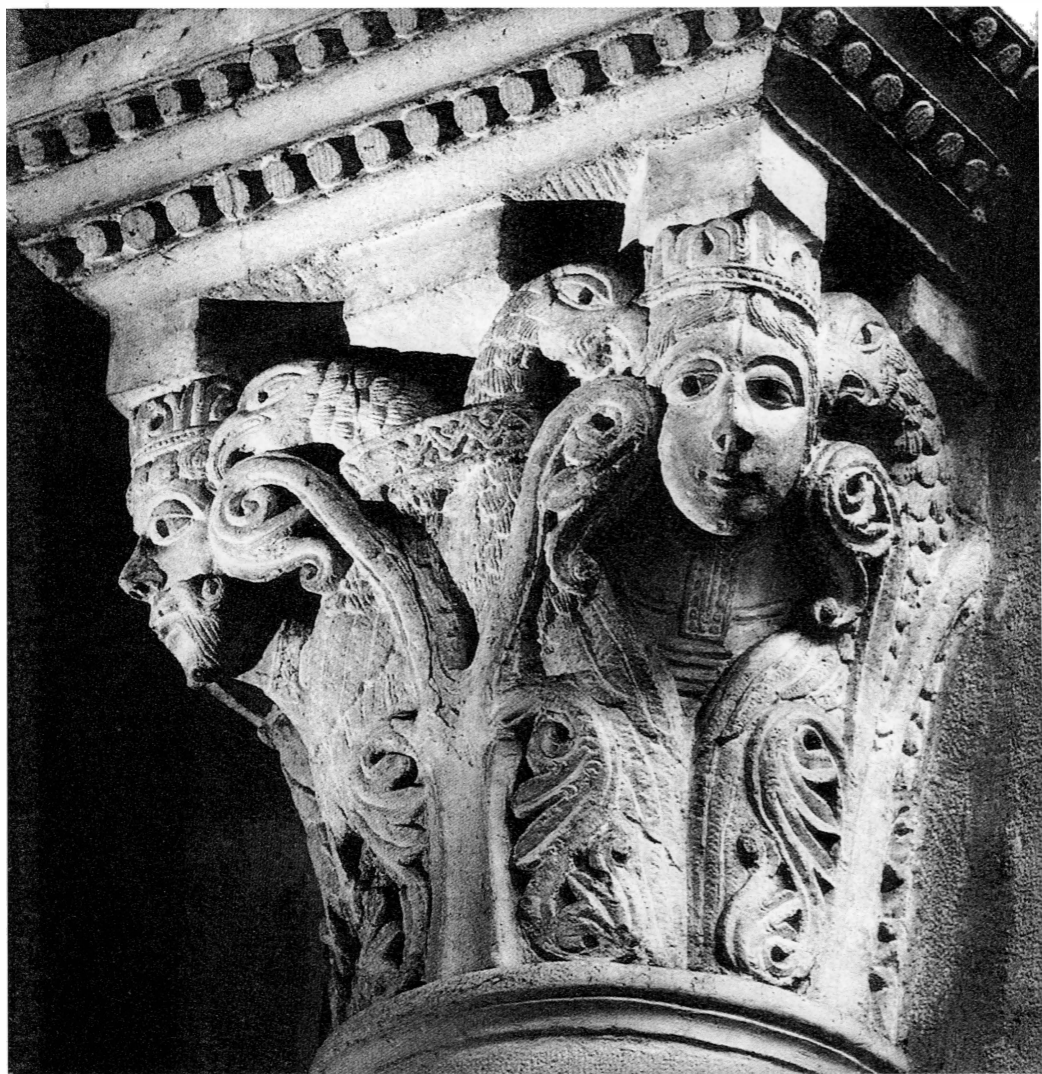


422



423

415. Hildesheim. Capitello - 416. Mar-
cilhac. Capitello - 417. Saint-Benoît-sur-
Loire. Capitello - 418. Brioude. Capitello
- 419. Le Fuy. Capitello - 420. Saint-Antonin.
Capitello - 421. Angers. Capitello -
422. Modena. Capitello - 423. Serrabone.
Capitello.



424. Chalon-sur-Saône. Capitello. Foto Zodiaque.

del motivo II applicatovi. Con questo innesto si introduce nella decorazione del capitello l'intero repertorio classico delle figure affrontate o con doppio corpo. Ad Angers (fig. 441) la testa sormonta un doppio collo: è il mostro che ritroviamo intero a Tolosa (fig. 442), a Saint-Martin-du-Canigou (fig. 443), a Cunnault (fig. 444), per citare solo qualche esempio. Appaiono sia quadrupedi (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 445) sia uccelli antitetici (Saint-Gaudens, fig. 446). Posto sul *crochet*, il motivo II zoo-



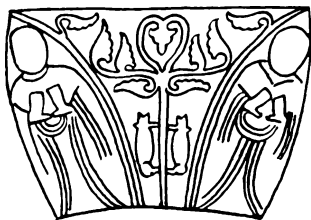
425. Le Puy. Capitello. Foto Zodiaque.



426. Serrabone. Capitello. Foto © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.



427. Serrabone. Capitello. Foto © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.



428



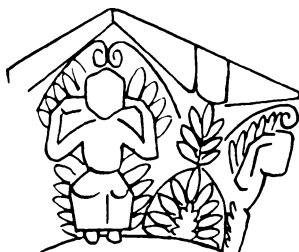
429



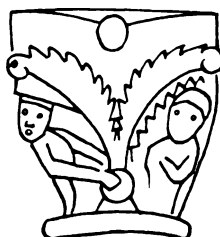
430



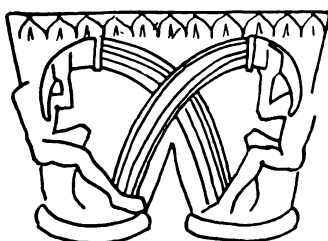
431



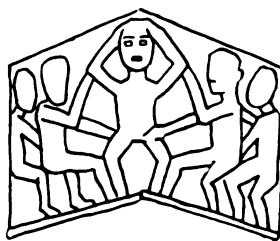
432



433



434

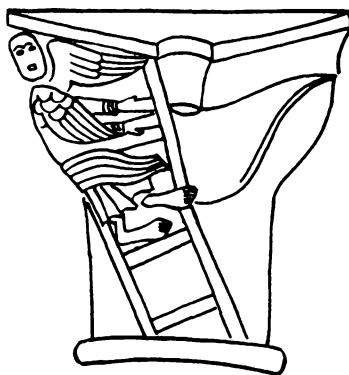


435

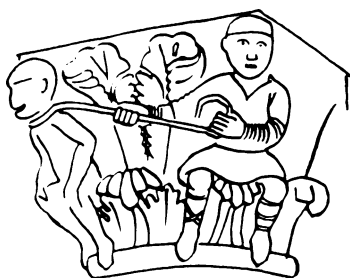
428. Hildesheim. Capitello – 429. Morlaas. Capitello – 430. Cunault. Capitello – 431. Saint-Gaudens. Capitello – 432. Saint-Sever. Capitello – 433. Sion. Capitello – 434. Tolosa. Capitello del Musée des Augustins – 435. Saint-Savin. Capitello.



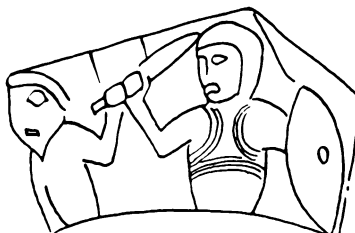
436



437



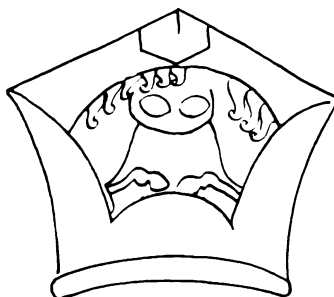
438



439

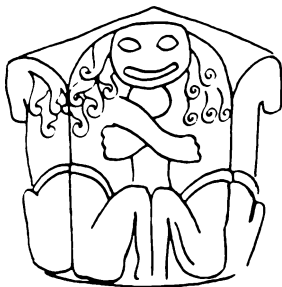


440



441

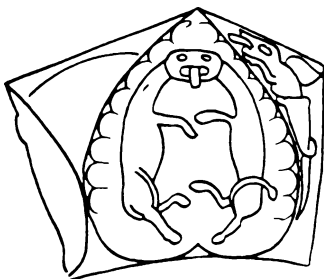
436. Anzy-le-Duc. Capitello – 437. Aosta. Capitello – 438. Mozac. Capitello – 439. Cunault. Capitello – 440. Serrabone. Capitello – 441. Angers. Capitello.



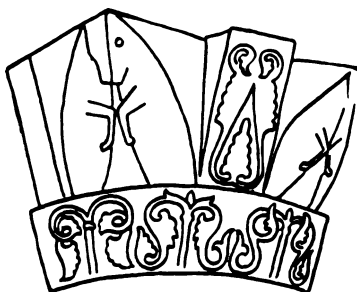
442



443



444



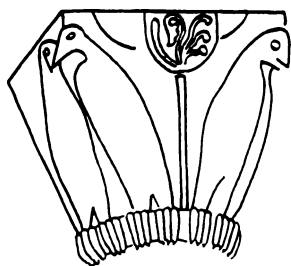
445

442. Tolosa. Capitello del Musée des Augustins – 443. Saint-Martin-du-Cagnigou. Capitello – 444. Cunault. Capitello – 445. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello.

morfo si rafforza acquistando solidità ed equilibrio, ed emergendone con un processo analogo a quello compiuto dalla figura che esce direttamente dal capitello, la quale, contaminata dall'ornamento, ne riprende gli sdoppiamenti fantastici.

A Château-Landon (fig. 447) due lunghe ciocche di capelli appartenenti a una testa collocata in A scendono seguendo la curva A-B fino all'astragalo, simili a tondini che incorniciano il *crochet*, tondini che si ritrovano, somiglianti a modanature architettoniche, a Jazeneuil (fig. 448), dove diventano i due corpi interi di un personaggio con un'unica testa. Non ci si può spingere oltre nell'astrazione: una sorta di versione scheletrica dei gruppi antitetici correnti è riprodotta da una figura geometrica sormontata da una maschera diabolica.

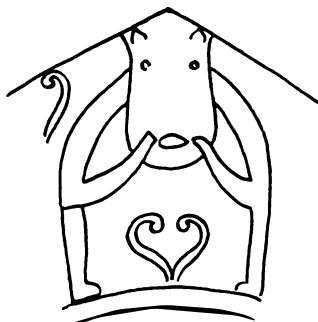
In altri esempi due personaggi affrontati su un *crochet* ricalcano esattamente le linee del mostro, richiamando l'umanità robusta, solidamente strutturata, del capitello. A Modena (fig. 449) la coppia regge l'abaco sulle proprie spalle, a La Charité-sur-Loire (fig. 450) si abbraccia, a Lescar (fig. 451) attende al suo lavoro.



446



447



448

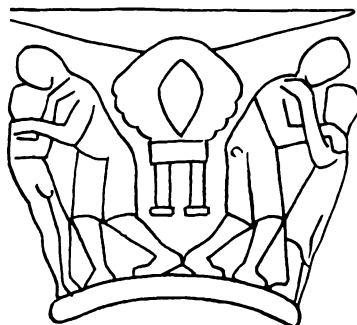


449

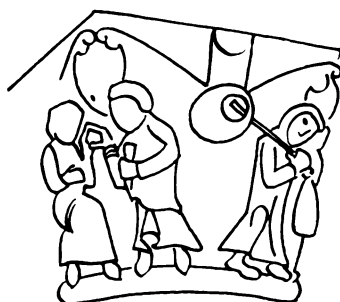
446. Saint-Gaudens. Capitello – 447. Château-Landon. Capitello – 448. Jazeneuil. Capitello – 449. Modena. Capitello.

Dal medesimo schema derivano due diverse composizioni che si possono combinare: la figura unica collocata sull'asse e la figura sdoppiata per attrazione della curva B-A-B. Spesso queste composizioni miste sono formate da bestie affrontate, uccelli (Urcel, fig. 452) o leoni nella rappresentazione di Daniele nella fossa (Charlieu, fig. 453). L'introduzione di animali accanto all'uomo consente di riempire perfettamente l'intero volume del *crochet*. Essi fungono da pezzi complementari e giunture che ne garantiscono la coesione.

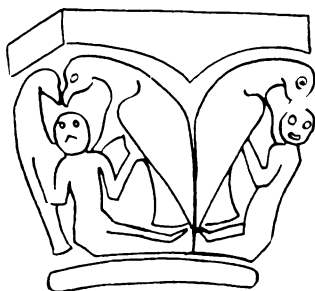
Una terza modalità di tali combinazioni, meno frequente ma ancor più categorica, consiste nel ricavare il *crochet* da una sola figura piegata in due, con la testa che scivola dal punto A verso il punto B sull'astragalo. Leoni, grifoni (Tolosa, figg. 454 e 455), quadrupedi di ogni specie si incurvano, si toccano i musci e i becchi con le zampe, e con le schiene bombate formano una delle sporgenze angolari del capitello. La disposizione, che peraltro assicura l'equilibrio e la stabilità delle forme, provoca qui furiosi turbinii. A Chauvigny (fig. 456) si os-



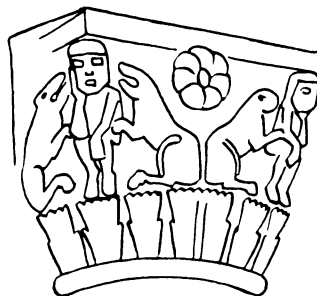
450



451



452



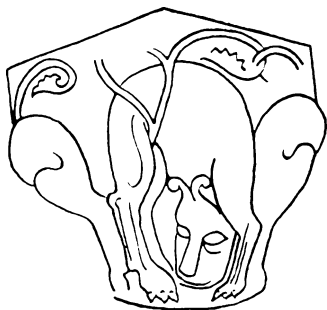
453

450. La Charité-sur-Loire. Capitello – 451. Lescar. Capitello – 452. Urcel. Capitello – 453. Charlieu. Capitello.

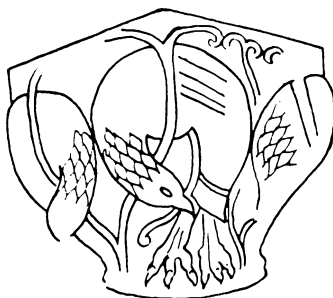
servano aquile che piegano il formidabile collo fino agli artigli, fra i quali si dimenano delle figurine umane, mentre a Aulnay (fig. 457) due personaggi mostruosi con collo di uccello su un corpo rotondo si flettono fino all'astragalo mettendosi la testa fra i piedi. Le braccia che li contengono sembrano sostenerne il ventre. Lo sgrossamento del cesto, sempre lo stesso, fa apparire spettacoli sorprendenti.

III

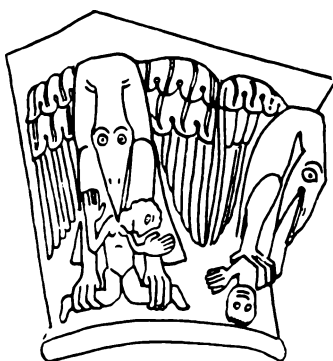
Anche il riquadro verticale B-B, B'-B', intercalato fra i *crochet* sull'asse del capitello, costituisce una cornice e l'area in cui si sviluppa una peculiare iconografia. In alto spunta spesso un ornamento-palmetta, un rosone, sorta di cerniera dell'articolazione, frequentemente marcata anche da un beccatello. In tale riquadro troviamo scolpite le più svariate figurine: un uccello (Ripoll, fig. 459), un coniglio (Saint-Benoît-



454



455



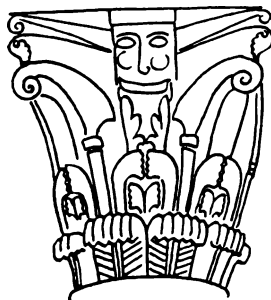
456



457



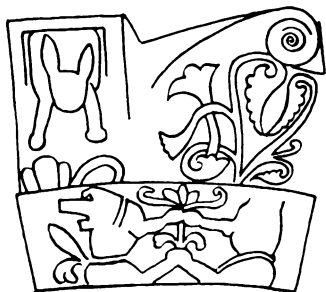
458



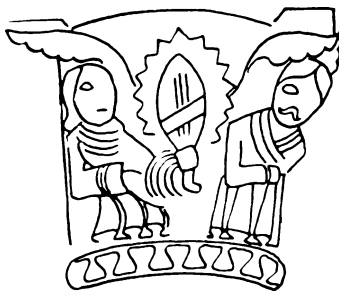
459

454-455. Tolosa. Capitelli del Musée des Augustins – 456. Chauvigny. Capitello – 457. Aulnay. Capitello – 458. Saint-Paul-lès-Dax. Capitello – 459. Ripoll. Capitello.

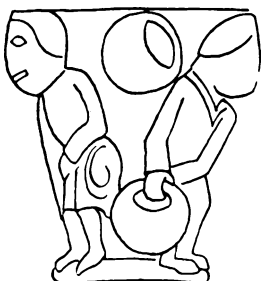
sur-Loire, fig. 460), oggetti che personaggi-*crochet* tengono in mano, come una viella (Ferrières-en-Gâtinais, fig. 461), un orcio (Tarragona, fig. 462), un pastorale (Le Puy, fig. 419). A Saint-Pierre-le-Moutier (figg. 463 e 464) un semplice disco diventa su un capitello vicino una maschera lunare.



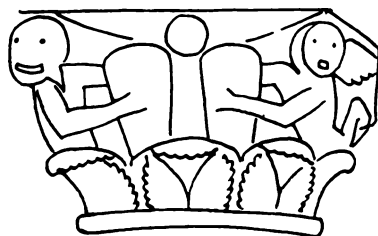
460



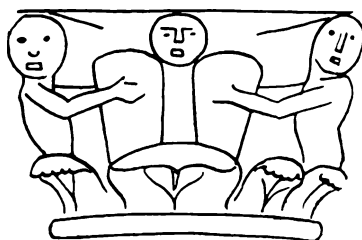
461



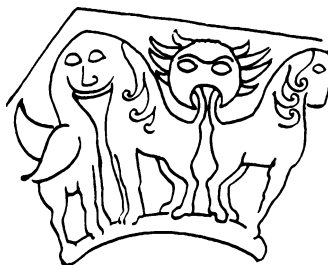
462



463



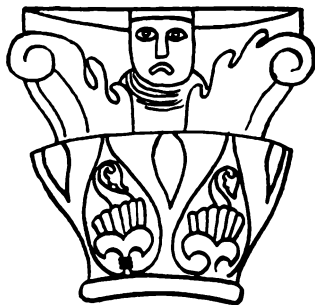
464



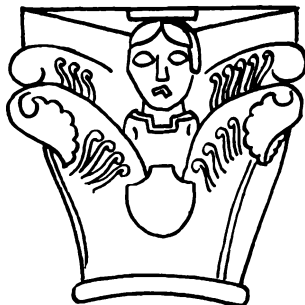
465

460. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 461. Ferrières-en-Gâtinais. Capitello – 462. Tarragona. Capitello – 463-464. Saint-Pierre-le-Mouëtier. Capitelli – 465. Cunault. Capitello.

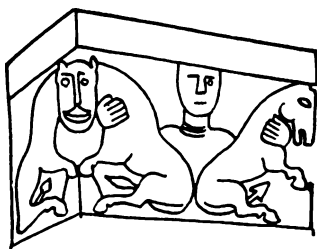
A Cunault (fig. 465) la maschera si trasforma in una testa che divora le code dei quadrupedi contrapposti-*crochet*. Pur restando confinata nella stessa area, gradualmente la testa diviene un personaggio intero. La sequenza già osservata sui *crochet* con la comparsa prima del collo (Corneilla-de-Conflent, fig. 466), poi delle spalle (Elne, fig. 467), delle mani, del tronco (Milano, fig. 468) e infine del corpo intero sino ai piedi (figg. 471-476), è replicata dalle figure assiali, meno aggettanti ma non meno robuste. A Estany (fig. 472) il perso-



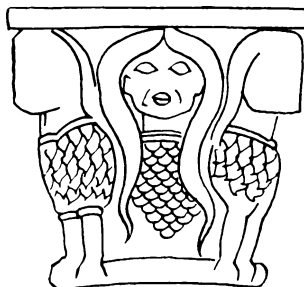
466



467



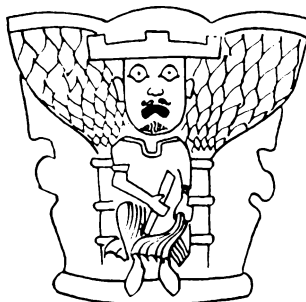
468



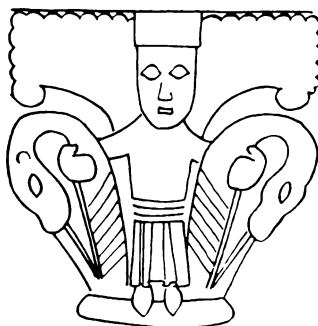
469



470



471

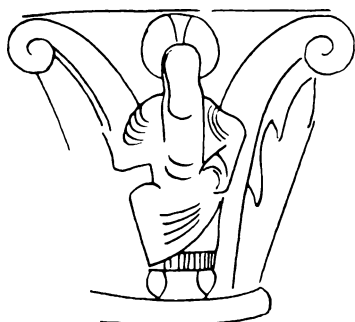


472

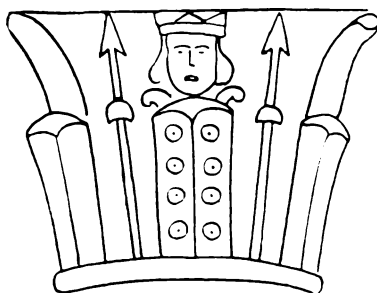
466. Corneilla-de-Conflent. Capitello – 467. Elne. Capitello – 468. Milano. Capitello di Sant'Ambrogio – 469. Pavia. Capitello di San Michele – 470. Saint-Martin-du Canigou. Capitello – 471. Aosta. Capitello – 472. Estany. Capitello.

naggio stringe il collo dei *crochet* zoomorfi. A Lavaudieu (fig. 474) diventa un sovrano coronato che appare dietro uno scudo fra due lance, a Garchizy (fig. 473) il Cristo assiso. Spesso è un angelo in piedi fra i due *crochet* formati dalle sue ali, e alcuni capitelli vengono concepiti interamente sulle linee tracciate dalle ali spiegate (Carcassonne, fig. 477; Colonia, fig. 478; Elne, fig. 479).

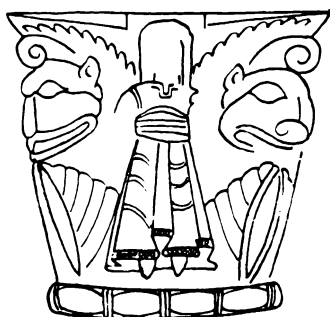
Il riquadro centrale è spesso circondato da tondini, anch'essi integrati ai soggetti rappresentati, senza peraltro provocarne mutamenti nella struttura o nella posizione. I listelli diventano bastoni, aste di stendardi retti da angeli (Orcival, fig. 480; Volvic, fig. 481), oppure si trasformano, come per magia, nel collo di un uccello che scende verticalmente da B a B' fino all'astragalo (Caen, fig. 482), o nelle gambe e nelle braccia di atlanti che sostengono l'abaco. A Milano (fig. 483) sono gli arti della figura di centro, a Saint-Révérien (fig. 484) dei



473



474

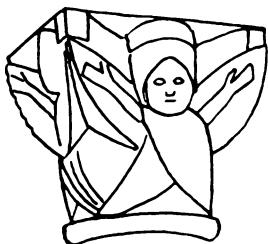


475

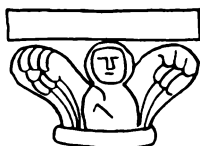


476

473. Garchizy. Capitello – 474. Lavaudieu. Capitello – 475. Ripoll. Capitello – 476. Saint-Papoul. Capitello.



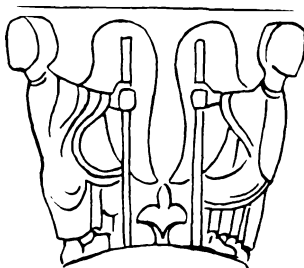
477



478



479



480



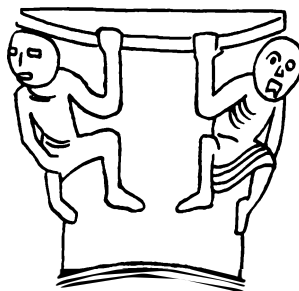
481



482



483



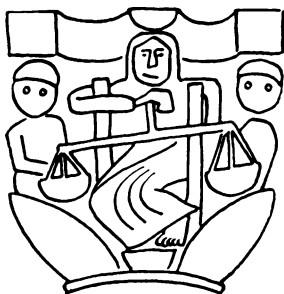
484

477. Carcassonne. Capitello – 478. Colonia. Capitello – 479. Elne. Capitello – 480. Orcival. Capitello – 481. Volvic. Capitello – 482. Caen. Capitello – 483. Milano. Capitello – 484. Saint-Révérien. Capitello.

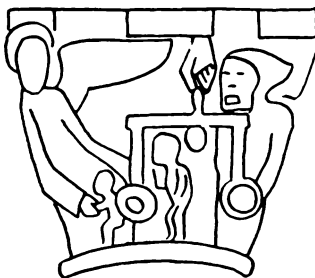
personaggi d'angolo. Il corpo umano si trova incorniciato da tondini che ne formano le membra, interrotti fra i gomiti e le ginocchia, ma senza perdere nulla della loro assoluta rigidità. La combinazione è analoga a quella osservata su un *crochet* di Saint-Savin.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una trasmutazione continua. A Banesemblant (fig. 485) i tondini sono i montanti dello stallo dell'angelo che pesa le anime durante il Giudizio Universale, a Saint-Révérien (fig. 486) i bracci della bilancia tenuta da san Michele, fra i quali è posta la figurina di un trapassato in procinto di presentarsi davanti all'Onnipotente.

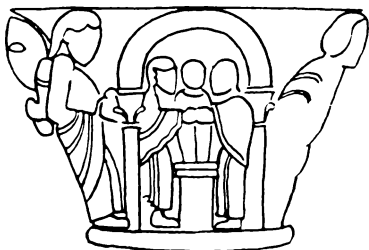
Un arco si innalza con naturalezza nel riquadro B-B, B'-B', i cui tondini diventano colonnine. Sotto vi trovano posto personaggi e intere scene: Presentazione al Tempio all'Île-Bouchard (fig. 487), Visitazione a Saint-Benoît-sur Loire (fig. 488). A Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 491) la Visitazione, rappresentata nella stessa area del capitello, non ha alcuno sfondo architettonico, ma le figure, strette l'una contro l'altra, corrispondono alle due volute visibili su altri capitelli dello



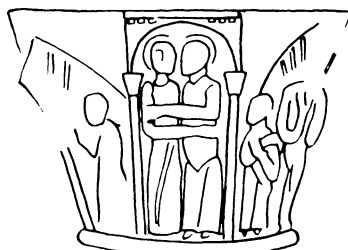
485



486

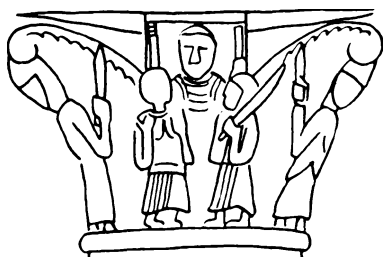


487



488

485. Banesemblant. Capitello – 486. Saint-Révérien. Capitello – 487. L'Île-Bouchard. Capitello – 488. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello.



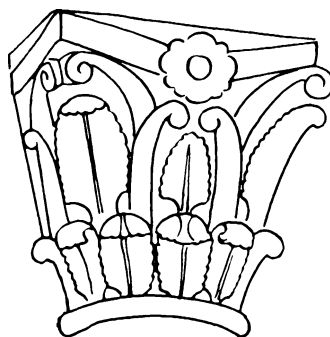
489



490



491

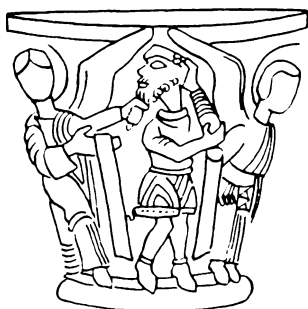


492

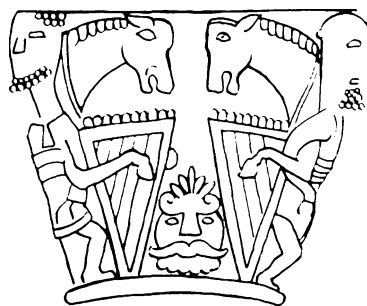
489. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 490. Poitiers. Capitello – 491-492. Saint-Pierre-le-Moûtier. Capitelli.

stesso monumento (fig. 492). I *crochet* angolari sono costituiti da figure simili che si abbracciano e si accapigliano. A Poitiers (fig. 490) il gruppo centrale della Visitazione è sostituito da due vecchi che si scontrano, fronte contro fronte, e si tirano la barba. Con il tronco e le spalle incurvati come un archivoltato e le teste che toccano la chiave, sono i personaggi stessi a formare, nella stessa zona, l'arcata sotto cui si trovano di frequente collocati.

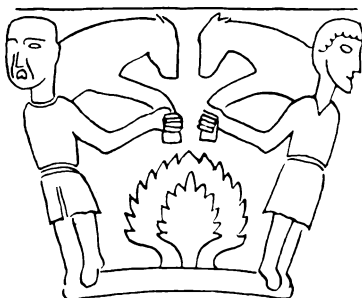
Un edificio può essere costruito con diversi elementi. A Notre-Dame-du-Port a Clermont-Ferrand (fig. 493) l'arco sotto cui si trova un personaggio in piedi è fatto con le ali di angeli-*crochet*, mentre i piedritti sono costituiti dai filatteri che essi tengono in mano. A Brioude (fig. 494) al posto delle ali troviamo i colli di asini musicanti chini sulle loro arpe, a Besse-en-Chandesse (fig. 495) gli agnelli del Buon Pastore, replicati in due rappresentazioni simmetriche. Il corpo dell'animale diventa preminente nella composizione di questi archi, che in alcune serie occupano l'intera faccia del capitello. Così si possono osservare quadrupedi (Elne, fig. 496; Saint-Paul-lès-Dax,



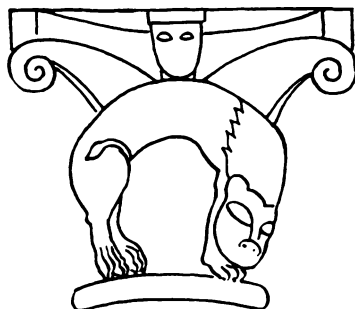
493



494



495

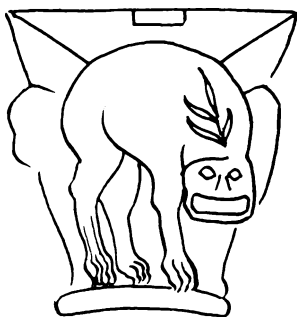


496

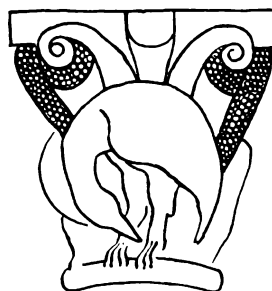
493. Clermont-Ferrand. Capitello – 494. Brioude. Capitello – 495. Besse-en-Chandesse. Capitello – 496. Elne. Capitello.

fig. 497) e uccelli (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 498; Valence, fig. 499) piegati in due, che, a Tolosa, si dimenano sotto i *crochet* (figg. 454 e 455). Si tratta sicuramente dello stesso repertorio e delle stesse forme, adattati a un supporto più largo e meno aggettante. Con la schiena arcuata a disegnare un semicerchio regolare e le zampe dritte simili a pilastri, la bestia riprende ancora, consolidandolo, un tema architettonico.

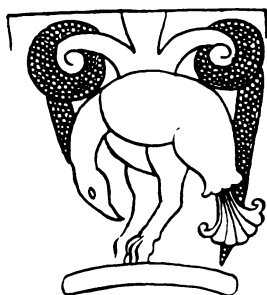
Su questi dispositivi assiali vengono spesso trasposti soggetti classici quali uccelli e grifoni affrontati (figg. 500-503), ma non mancano figurazioni insolite. A Beaugency (fig. 504) l'*arcata-crochet* è composta da due volute le cui spirali disegnano degli occhi, mentre una foglia che scende al centro forma il naso, e alcuni tratti disposti a M rappresentano la bocca. A Cunault (fig. 505) l'intero cesto è ricoperto da una maschera dalle potenti mascelle, la bocca munita di una temibile chiostra di denti, gli occhi a forma di palmetta; da entrambe le parti le zampe, con i gomiti alzati, costituiscono i *crochet* anglo-



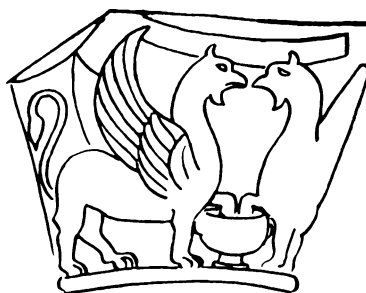
497



498



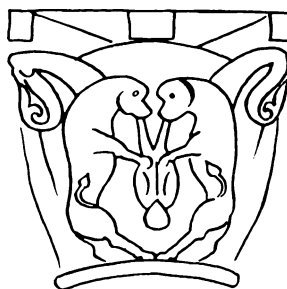
499



500



501



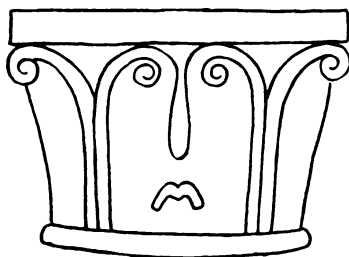
502

497-498. Saint-Paul-lès-Dax. Capitelli – 499. Valence. Capitello – 500. Brioude. Capitello – 501. Ripoll. Capitello – 502. Saint-Révérien. Capitello.

lari del capitello, che assume interamente un aspetto diabolico. A Oloron (fig. 506) la testa che ricopre il cesto è quella di un antico dio triforme, con le braccia alzate verso le volute. Anche qui le concordanze e i contrasti tra forme reali e fantastiche generano prodigi.



503



504



505



506

503. Saint-Saturnin. Capitello – 504. Beaugency. Capitello – 505. Cunault. Capitello – 506. Oloron. Capitello.

Ma la varietà di queste figure non è illimitata. L'economia delle masse alle quali sono incorporate e delle strutture architettoniche che esse incarnano ne riduce fatalmente il numero ad alcuni tipi fondamentali che si ritrovano, diversamente impiegati, in svariate rappresentazioni. Ve ne sono cinque – due per il *crochet* e tre per il riquadro assiale –, che appaiono sempre nella stessa area del cesto del capitello.

- Tipo I – figura retta collocata sull'asse costituito dalla freccia del *crochet*.

- Tipo II – figura incurvata secondo il contorno esterno A-B.

- Tipo III – figura retta assiale del riquadro B-B, B'-B', personaggio sotto arcata.

- Tipo IV – figure rette sui lati B-B, personaggi affrontati, statue-colonne in miniatura.

- Tipo V – figure-arcate antropomorfe o zoomorfe.

Prima di soffermarci sulle combinazioni di questi sistemi elementari nella messa in scena dei vari soggetti su volumi omogenei, dobbiamo ancora esaminare le disposizioni orizzontali del tipo VI.

IV

Il registro inferiore C-C comprende una sua specifica serie di composizioni. Ornato con foglie d'acanto, *crochet* o palmette, costituisce spesso una sorta di piedistallo fiorito dei personaggi scolpiti sul cesto. Tale piedistallo può diventare una tavola, quella dell'Ultima cena o di altre scene religiose, dove le figure si ergono come su uno zoccolo (figg. 507-512). Questo blocco orizzontale del basamento cambia di continuo a se-



507



508



509



510



511

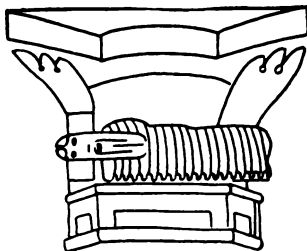


512

507. Saint-Pierre-le-Moûtier. Capitello – 508. Issoire. Capitello – 509. San Juan de la Peña. Capitello – 510. Saint-Pons. Capitello – 511. Valence. Capitello – 512. Vézelay. Capitello.



513



514

513. Cluny. Capitello – 514. Aosta. Capitello.

conda delle esigenze iconografiche: può essere una fascia con iscrizioni (Cluny, fig. 513), un letto (Aosta, fig. 514), un sarcofago (Vienne, fig. 516), un tino per l'uva (Gerona, fig. 518), il muro di una fortezza (Conques, fig. 515).

Nella composizione dei basamenti non vengono impiegati solo mobili e oggetti, ma anche corpi umani e animali. I quadrupedi e gli uccelli si stirano orizzontalmente sollevando la testa per aderire al *crochet* angolare (Gerona, fig. 521). A Luz (fig. 522) vediamo due cervidi con testa umana, a Marcilhac (fig. 523) dei leoni rampanti circondano Daniele nella fossa, rappresentato dalla figura del tipo III. A Saintes una figura analoga con le braccia alzate ha ai suoi piedi dei grifoni appiattiti contro l'astragalo.

Il personaggio orizzontale viene afferrato da due enormi becchi di uccello a Caen (fig. 524), mentre a Elne (fig. 525) è Adamo che dorme mentre Dio Padre fa nascere Eva dalla sua costola. I personaggi coricati vengono talvolta raddoppiati. Fluttuano, affrontati, tenendosi per mano (Caen, fig. 526). A Sant Cugat del Vallès (fig. 527) strisciano tirandosi per i capelli. La pittoresca scena, rappresentata a Poitiers con figure del tipo V (fig. 490), viene ricomposta orizzontalmente nel tipo VI. Se la stessa forma può accogliere soggetti diversi, lo stesso soggetto può venire rappresentato in forme diverse, ma tutte rigorosamente codificate.

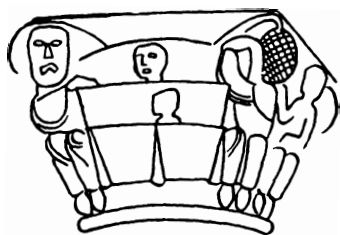
I piccoli *crochet* disposti nei registri inferiori subiscono molteplici trasformazioni. A Saint-Papoul (fig. 528) diventano teste di animali, a Airvault (fig. 529) teste umane in due file sovrapposte, circondate di intrecci. Ancora teste umane spuntano sopra la prima fila di foglie a Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 530), dove si osservano anche, al posto dei *crochet*, arcate con



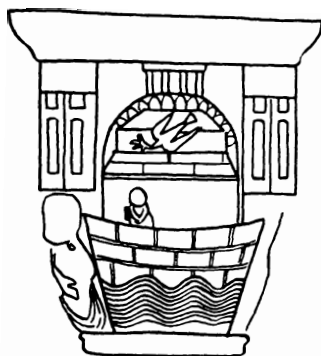
515. Conques. Capitello. Foto Jean Dieuzaide.

sotto personaggi in piedi (fig. 534) e *crochet* ricomposti da uccelli (figg. 535 e 536). Ve ne sono due registri, dove i contorni del primo, quello superiore, sono segnati dal collo serpentino dei cigni, mentre il registro inferiore riprende le stesse curve con le linee della loro schiena. L'identità dei tratti è assoluta.

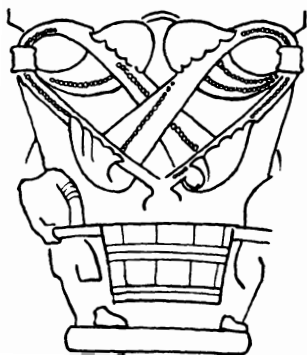
Parte di una precisa tipologia di capitelli, il registro C-C vi introduce temi specifici. La presenza di tale registro si riscontra anche in composizioni di insieme. In alcuni esempi i personaggi-*crochet* (tipo I), seduti, ne modellano rigorosamente il rilievo con le gambe, fissando le ginocchia proprio sulla linea C-C. Lo zoccolo su cui si ergono le figure scolpite si trova incorporato nelle figure stesse e, consolidando la base del cesto, ne rimarca l'impianto orizzontale (figg. 537-541). A Leyre,



516



517



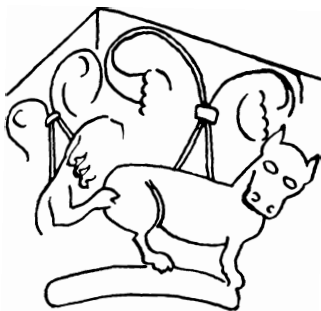
518



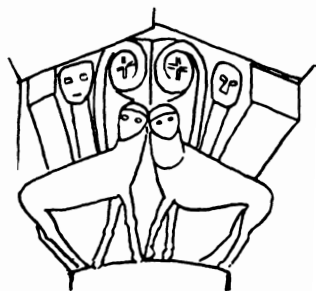
519



520

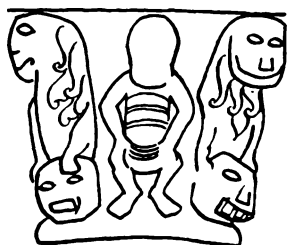


521

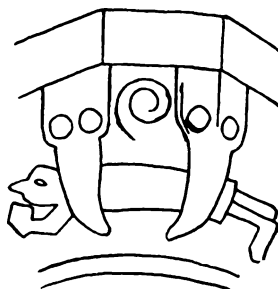


522

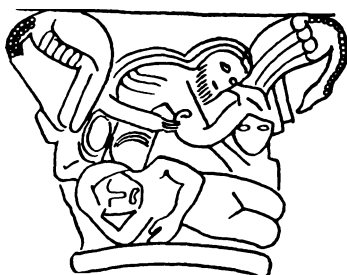
516. Vienne. Capitello di Saint-Maurice – 517. Sant Cugat del Vallès. Capitello – 518. Gerona. Capitello – 519. Oloron. Capitello di Sainte-Marie – 520. Saintes. Capitello di Saint-Eutrope – 521. Gerona. Capitello – 522. Luz. Capitello.



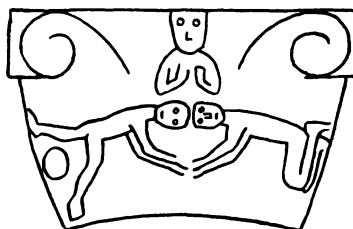
523



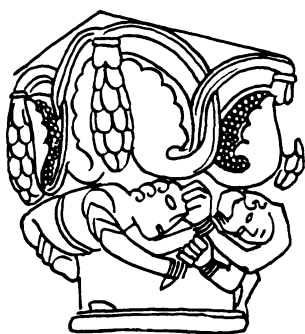
524



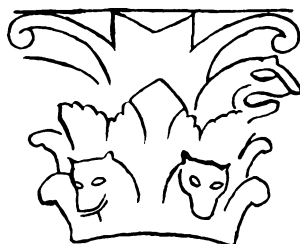
525



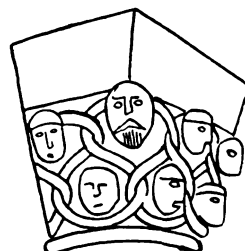
526



527

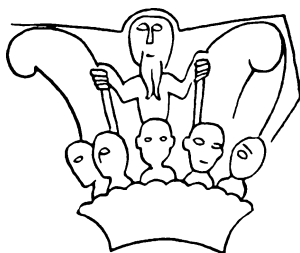


528



529

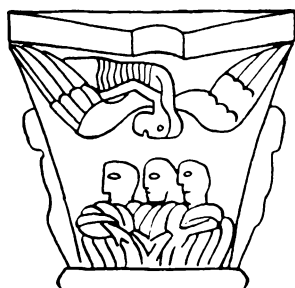
523. Marcilhac. Capitello – 524. Caen. Capitello – 525. Elne. Capitello – 526. Caen. Capitello – 527. Sant Cugat del Vallès. Capitello – 528. Saint-Papoul. Capitello – 529. Airvault. Capitello.



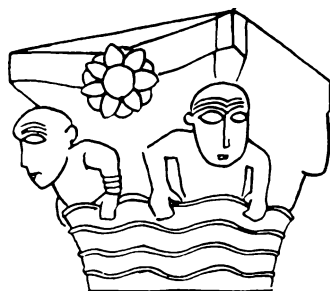
530



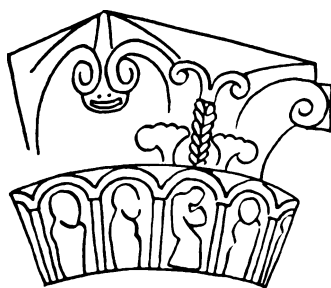
531



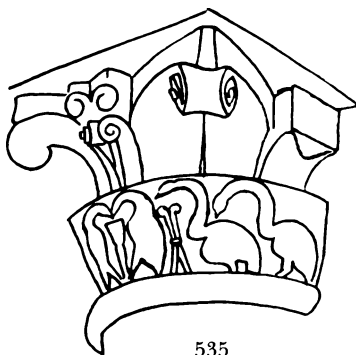
532



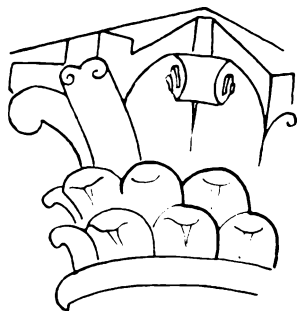
533



534

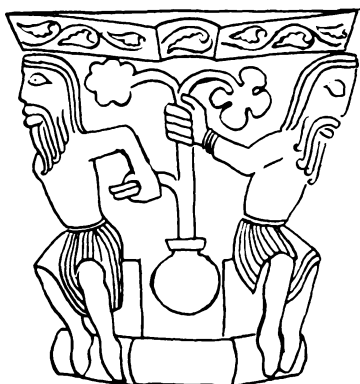


535

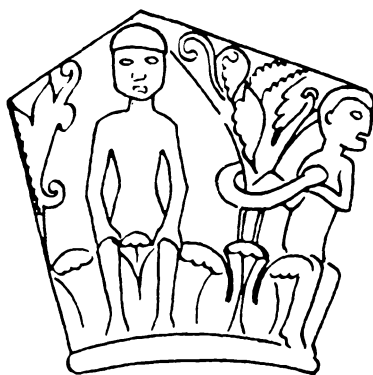


536

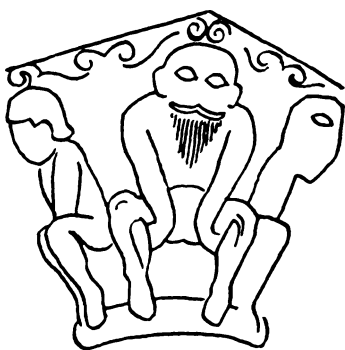
530. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 531. Angers. Capitello di Notre-Dame-du-Ronceray – 532. Aosta. Capitello – 533. Ripoll. Capitello – 534-536. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitelli.



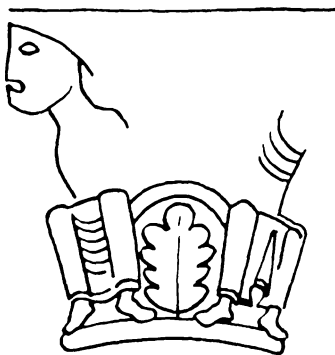
537



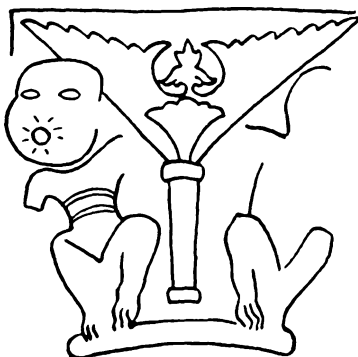
538



539

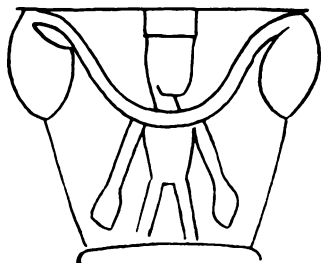


540

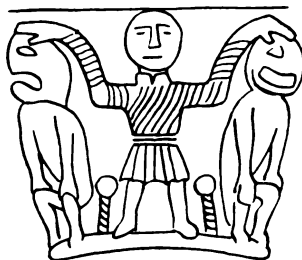


541

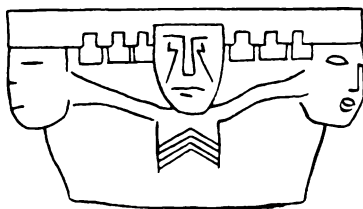
537. Aosta. Capitello - 538. Clermont-Ferrand. Capitello - 539. Jaca. Capitello - 540. Leyre. Capitello - 541. Ripoll. Capitello.



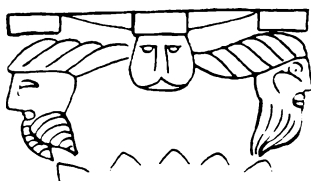
542



543



544



545



546

542. Caen. Capitello – 543. Pavia. Capitello – 544-545. Souvigny. Capitelli – 546. Neuvy-Saint-Sépulchre. Capitello.

dove le vesti scendono fino ai piedi, i personaggi sembrano seduti dietro una tavola coperta da una tovaglia.

La sommità del cesto, con le sue escrescenze, i caulicoli e le volute innestate sui *crochet*, accoglie uno specifico repertorio di immagini. A Caen (fig. 542) lo stelo terminante con foglie ripiegate in A unisce le due estremità del capitello ricoprendo le spalle di un personaggio del tipo III. A Pavia (fig. 543) e a Souvigny (fig. 544) lo stelo si unisce al corpo diventandone le braccia, trattate alla stregua di un ramo ornamentale; nelle mani il personaggio non tiene foglie arrotolate, bensì teste umane. A Souvigny (fig. 545) gli stessi caulicoli si trasformano in ciocche di capelli che si ritrovano anche a Neuvy-Saint-Sépulchre (fig. 546), dove seguono con precisione le curve delle volute angolari che escono dalla bocca di una maschera.

Le volute si prestano a diverse trasformazioni, diventando figure di animali che si addossano a due a due, con le code



547-549. Saint-Martin-du-Canigou. Particolari di capitelli. Foto J.B.

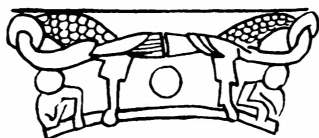
che si congiungono sull'asse del cesto. I tratti di un essere animato spiccano già nella parte finale della voluta. A Saint-Martin-du-Canigou (figg. 547-549) due cerchi per gli occhi, un tratto diritto per la bocca e due colpi di trapano per le narici sono sufficienti per fare apparire sotto l'abaco musi di animali. A Saint-Benoît-sur-Loire (figg. 550-553) intere volute si annodano e si snodano come rettili. Serpenti, draghi intrecciati che si mordono il collo si arrotolano in strette spirali, conferendo a ogni curva un energico, vivace movimento.



550



551

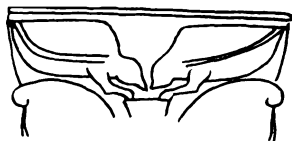


552

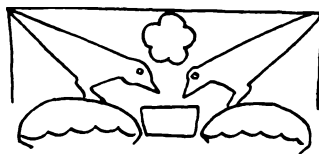


553

550-553. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitelli.



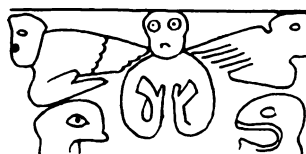
554



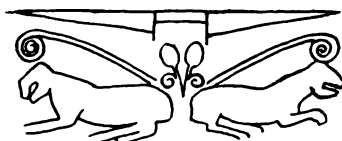
555



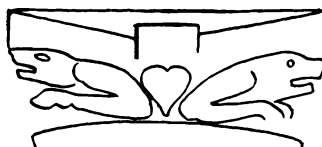
556



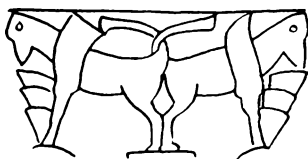
557



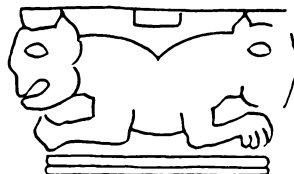
558



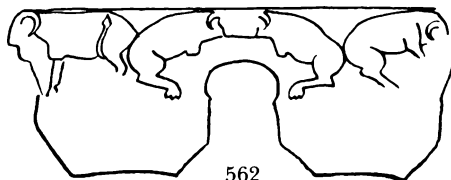
559



560



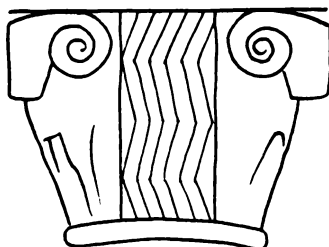
561



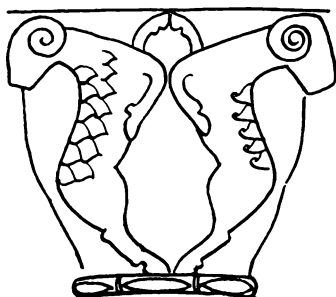
562

554. Milano. Particolare di capitello – 555. Le Puy. Particolare di capitello – 556. Tarragona. Particolare di capitello – 557. Auzon. Particolare di capitello – 558. Lescure. Particolare di capitello – 559. Neuvy-Saint-Sépulchre. Particolare di capitello – 560. Saint-Menoux. Particolare di capitello – 561. Aosta. Capitello – 562. Saint-Papoul. Capitello.

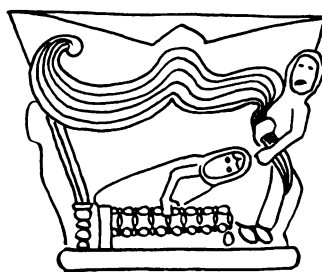
Nelle volute non compaiono solo draghi, ma anche altri animali, ad esempio uccelli (Milano, fig. 554; Le Puy, fig. 555; Tarragona, fig. 556) o quadrupedi (Lescure, fig. 558; Neuvy-Saint-Sépulchre, fig. 559; Saint-Menoux, fig. 560), alcuni dei quali si saldano in un solo essere con due teste (Aosta, fig. 561) o due corpi (Saint-Papoul, fig. 562). Corna di arieti diventano per-



563



564



565

563. Caen. Capitello – 564. Corneilla-de-Conflent. Capitello – 565. Aosta. Capitello.

fette volute angolari (Caen, fig. 563; Corneilla-de-Conflent, fig. 564). Ad Aosta (fig. 565) curve simili coprono la sommità del capitello, diventando l'ondeggiare di un telo che, come una fiamma, guizza al di sopra di un personaggio che dorme.

V

Volute, registri inferiori, riquadri o archi mediani, *crochet*: ogni parte del capitello contiene figure e forme peculiari che gli infondono vita. Ogni elemento è legato alla struttura generale, e ne trae la propria struttura specifica. Il cesto è fatto di pezzi interscambiabili che si possono combinare in vari modi, rinnovando il contenuto di forme codificate. I mostri inventati nelle sue configurazioni confluiscono e si raggruppano in un bestiario sempre nuovo.

Grazie a sagaci adattamenti, le decorazioni zoomorfe invadono completamente i capitelli con bestie-*crochet* (tipo I e II),

bestie-arcate (tipo IV), bestie-volute, creature ibride di ogni specie, con doppia testa o doppio corpo. La cripta di Saint-Bénigne a Digione (figg. 566 e 567), Serrabone, Villefranche-de-Conflent offrono alcuni esempi in cui la massa scolpita è quasi interamente costruita con grovigli di mostri.

Con montaggi analoghi si realizzano raffigurazioni di carattere narrativo. I leoni del tipo I e IV, introdotti accanto a un personaggio del tipo III, diventano così le belve bibliche del profeta Daniele (Oloron, fig. 519; Saint-Sever, fig. 568; Tolosa, fig. 569). La frequenza di tale soggetto nella scultura romanica è dovuta, più che al suo valore didattico, alla sua conformità alle convenzioni formali.

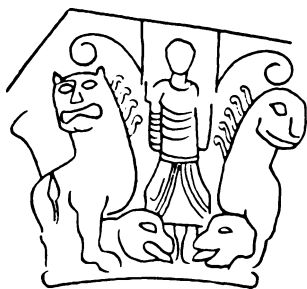
La figura più in vista, il personaggio del tipo III, diviene l'attore principale di varie rappresentazioni. Nella stessa area e sulla stessa sporgenza del capitello troviamo scolpiti Eva tentata dal serpente (Oloron, fig. 570), il Cristo benedicente (Lescar, fig. 571), la Vergine e il Bambino dell'Adorazione dei Magi, con la stella posta sul punto A del *crochet* (Saint-Sever, fig. 572), il Buon Pastore (Valence, fig. 573). A Saint-Nectaire (fig. 574) appare un demone combattuto da arcangeli-*crochet* del tipo I.

I personaggi-*crochet* del tipo I costituiscono, insieme al tipo III, un gruppo classico di tre attori che si prestano bene a varie rappresentazioni. Lo troviamo nella scena del Peccato originale (La Sauve-Majeure, fig. 575), nella Decollazione di san Giovanni (Vézelay, fig. 576) e nella disputa fra un monaco e un demonio (Vézelay, fig. 577). A Mozac (figg. 578 e 579) il medesimo gruppo rappresenta le Pie Donne al Sepolcro e i soldati dormienti in piedi; a Clermont-Ferrand (figg. 580 e 581) la Cacciata dal Paradiso e la celebrazione da parte degli angeli dell'Assunzione di Maria in cielo. A Besse-en-Chandesse (fig. 582) gli angeli assistono sant'Andrea legato alla croce. Le figure, pur cambiando identità, maschera e abito, restano prigionieri del loro schema compositivo.

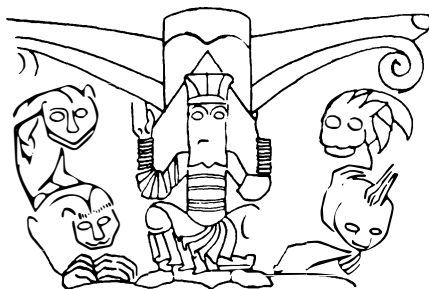
Anche i personaggi del tipo III sdoppiati (il tipo IV) vengono variamente impiegati: a Saint-Benoît-sur-Loire nell'immagine della Visitazione (fig. 585), a Oloron in quella di Adamo ed Eva dopo il Peccato originale (fig. 586). Spesso gli stessi personaggi interpretano ruoli diversi. La chiesa di Saint-Nectaire (figg. 587-589) ne offre, da sola, un vasto repertorio. Guerrieri, le Pie Donne al Sepolcro, gli angeli del Giudizio Universale reggenti la croce, il Cristo stesso e l'angelo che risveglia i morti formanti un *crochet* del tipo I, Tommaso l'Incre-



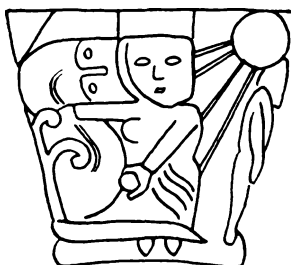




568



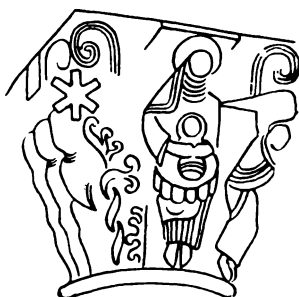
569



570



571



572

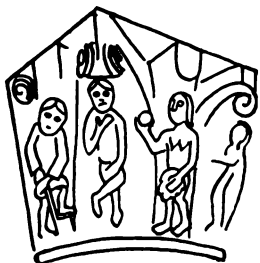


573



574

568. Saint-Sever. Capitello – 569. Tolosa. Capitello del Musée des Augustins – 570. Oloron. Capitello – 571. Lescar. Capitello – 572. Saint-Sever. Capitello – 573. Valence. Capitello – 574. Saint-Nectaire. Capitello.



575



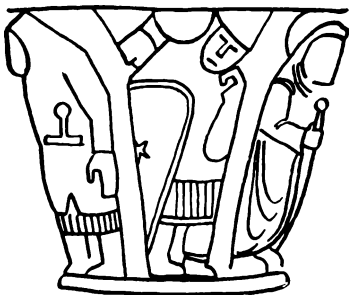
576



577



578



579

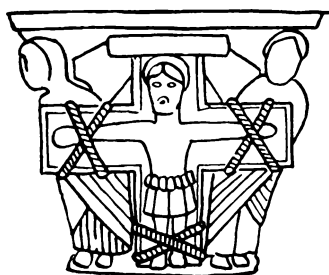


580



581

575. La Sauve-Majeure. Capitello –
576-577. Vézelay. Capitelli – 578-
579. Mozac. Capitelli – 580-581. Cler-
mont-Ferrand. Capitelli.



582



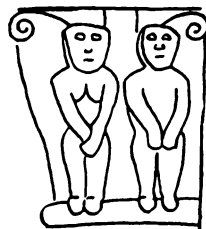
583



584



585



586



587



588



589

582. Besse-en-Chandesse. Capitello – 583. Saint-Nectaire. Capitello – 584. Aguilar de Campóo. Capitello di Santa María – 585. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello – 586. Oloron. Capitello – 587-589. Saint-Nectaire. Capitelli.

dulo che infila due dita nella piaga del Signore sono realizzati, alla pari dei personaggi di altre scene, con il medesimo stampo.

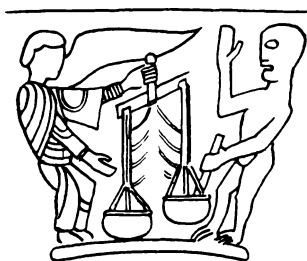
Sempre a Saint-Nectaire si osserva l'impiego di stilemi compositivi pressoché identici in rappresentazioni di soggetti diversi. Ad esempio il personaggio alla colonna (tipo IV) compare in due capitelli vicini e rappresenta sia il Cristo della Fla-



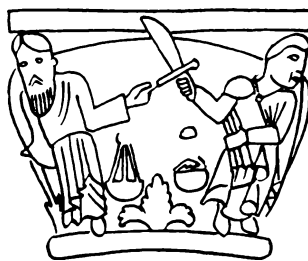
590



591



592



593

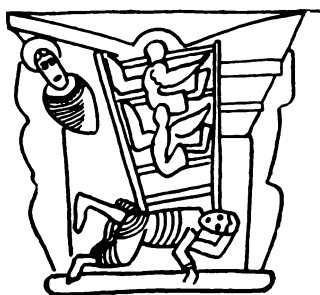
590-591. Saint-Nectaire. Capitelli – 592. Saintes. Capitello di Saint-Eutrope – 593. Royat. Capitello.

gellazione che Sansone nel Tempio (figg. 590 e 591). Le due figure abbracciano il fusto con identico gesto: Cristo vi è legato con una corda, Sansone lo solleva, mentre una mano gli stringe i capelli e Dalila (tipo I) brandisce un gladio, analogamente a un soldato che assiste i carnefici di Gesù. Questo gioco di prestigio iconografico, frutto di una tecnica profondamente radicata, si ripropone con un altro tema: il personaggio con la bilancia posto nel medesimo registro B-B, B'-B'. A Saintes (fig. 592) è san Michele che pesa le anime al momento del Giudizio Universale. Il personaggio che gli sta di fronte è un demone che dà un colpo di bastone al piatto per far pendere la bilancia dalla sua parte. A Royat (fig. 593) la stessa bilancia è tenuta da un personaggio barbuto, mentre il demone è sostituito da una figura imberbe che stringe in una mano un coltello e con l'altra solleva l'orlo della propria tunica. Entrambe le figure-crochet rappresentano il profeta Ezechiele, prima e dopo l'esecuzione dell'ordine da parte dell'Eterno di radersi barba e capelli, che dopo essere stati pesati andavano divisi in tre parti: la prima doveva essere bruciata, la seconda

dispersa al vento e la terza conservata nelle pieghe della sua veste. Come si vede, anche qui il medesimo schema compositivo viene utilizzato per la rappresentazione di soggetti affatto diversi.

I personaggi del tipo I-V risultano perfettamente riconoscibili dietro ogni travestimento, sotto ogni identità. Lo stesso avviene con i personaggi orizzontali del tipo VI, che intervengono in questa iconografia con un proprio ruolo specifico. Posizione analoga a quella dell'uomo di Caen (fig. 524), afferrato dal becco di uccelli mostruosi, o dell'Adamo di Elne, che dorme durante la nascita di Eva, presenta il Giacobbe di Aosta, anch'esso dormiente, ma sotto la scala su cui salgono in cielo gli angeli (fig. 594). A Montsaunès (fig. 595) la stessa figura distesa orizzontalmente si prosterna davanti al Cristo, a Sant Cugat del Vallès rappresenta il Vizio calpestato da una Virtù guerriera della *Psicomachia*, a Saint-Nectaire un morto risvegliatosi per il Giudizio Universale.

La linea orizzontale C-C del registro inferiore si impone in diversi casi. I montoni dell'Annuncio ai pastori di Chauvigny – tipo I (fig. 596) – si sovrappongono in due file come gli acanti di un capitello anticheggiante. Al centro si erge un angelo gigante (tipo III) con le ali spiegate sugli interi *crochet*. Spira un soffio di leggenda da queste sproporzioni. Su alcuni capitelli il leone ucciso da Sansone è appiattito contro il suolo non tanto dall'eroe che lo cavalca, quanto per effetto della cornice che lo contiene. Il soggetto appare in molte versioni, con Sansone appartenente al tipo I (Orcival, fig. 597), al tipo II (Sant Cugat del Vallès, fig. 598), al tipo III (Madrid, fig.



594



595

594. Aosta. Capitello – 595. Montsaunès. Capitello.



596



597



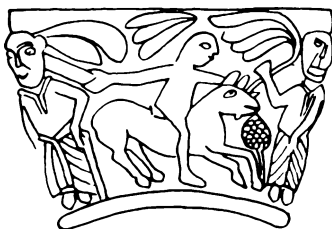
598



599

596. Chauvigny. Capitello – 597. Orcival. Capitello – 598. Sant Cugat del Vallès. Capitello – 599. Madrid. Capitello del Museo Arqueológico.

599). Non si tratta di ruoli diversi recitati dallo stesso attore, ma di uno stesso ruolo attribuito ad attori diversi. Il meccanismo è biunivoco. Il medesimo Sansone è volta per volta rappresentato da ciascuna delle varietà divenute canoniche dell'uomo-*crochet*, la cui collocazione non muta. A Madrid, in un capitello del Museo Arqueológico, Sansone forma con il braccio alzato e i lunghi capelli un autentico arco al di sopra della belva atterrata. La bestia del tipo VI e la figura del tipo III si impongono nella rappresentazione di un cavaliere che occupa tutta la faccia del capitello a Saint-Georges-de Boscherville (fig. 600). A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 601) la rappresentazione della Fuga in Egitto segue in modo rigoroso lo stesso schema. L'asino, dalle gambe scorciate e il dorso diritto e lungo, si appiattisce nel registro inferiore, mentre la Vergine e il Bambino – una Vergine in maestà – sono seduti sulla sua groppa rigidi come su un trono e con i piedi su uno scalino. La scena sembra interpretata da marionette.



600



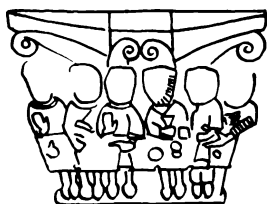
601

600. Saint-Georges-de-Boscherville. Capitello – 601. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitello.

Fra le figure e gli oggetti attorno a cui ruota il caleidoscopio iconografico, particolarmente propizia si rivela la tavola, che, occupando l'intera superficie del capitello, costituisce una sorta di basamento; i commensali che vi prendono posto sono visibilmente gli stessi, anche se rappresentano storie diverse. A Issoire e a Moissac (fig. 602) si tratta dell'Ultima cena, a Saint-Nectaire (fig. 603) della Moltiplicazione dei pani e dei pesci. Cinque pani con sopra il segno della croce e due pesci sono tenuti dagli Apostoli o posati sulla tavola. A Lescar (fig. 605) è il Festino di Erode Antipa con la danza acrobatica di Salomè, figura che si ritrova ad Arles (fig. 606) nel convito in casa di Simone, dove rappresenta Maria Maddalena impegnata a lavare e asciugare i piedi di Cristo davanti alla medesima tavola. Cambiano i banchetti scolpiti sul cesto dei capitelli, ma lo schema rimane identico, al punto che talvolta le scene possono confondersi l'una con l'altra.

Lo stesso fenomeno si osserva anche nella rappresentazione delle scene in cui al posto della tavola vi è una barca. L'Arca di Noè, la Pesca miracolosa, la storia di Giona e la leggenda di san Nettario sono rappresentate tutte con la stessa imbarcazione, palco sul quale recitano i medesimi attori. A Tarragona (fig. 607) Noè (tipo II) rema su una piccola barca, sua moglie (tipo III) gli è accanto, la colomba (tipo II) si slancia in volo mentre un pesce emerge dall'acqua. La visione del Diluvio è ridotta a un quadro di genere.

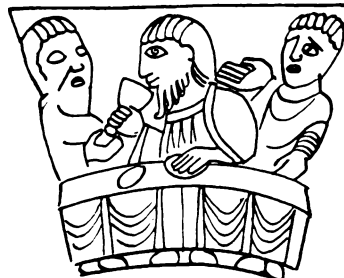
A Moissac (fig. 608) il pescatore getta la rete da una barca identica, in cui i pesci miracolosi si ammucchiano a piramide fra due volute. Non diversa è la barca che si osserva a Mozac nella rappresentazione di Giona inghiottito dalla balena, così come quella di Saint-Nectaire, condotta dal diavolo insieme al quale il santo patrono ha traversato il Tevere.



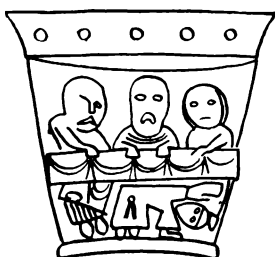
602



603



604



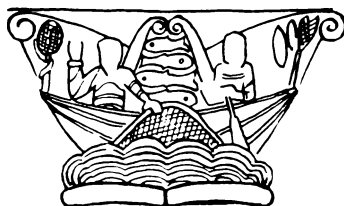
605



606



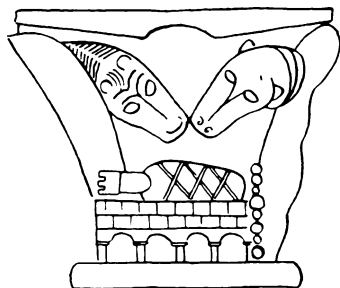
607



608

602. Moissac. Capitello – 603. Saint-Nectaire. Capitello – 604. Tarragona. Capitello – 605. Lescar. Capitello – 606. Arles. Capitello – 607. Tarragona. Capitello – 608. Moissac. Capitello.

Barca e tavola hanno le stesse dimensioni, e costituiscono un vero e proprio basamento del cesto, che può anche essere un letto o un sepolcro. Ad Aosta (fig. 609) è la culla della Natività, poggiante su piccole colonne. Al di sopra del Bambino dormiente si protendono, seguendo le curve dei *crochet* (tipo II), le teste dell'asino e del bue. A Modena (fig. 610) è il sepolcro di Cristo, un sarcofago da cui pendono dei lembi del lenzuolo e sul cui coprchio Maria Maddalena crolla svenuta.



609



610

609. Aosta. Capitello – 610. Modena. Capitello.

Ai lati della Maddalena si chinano le altre due donne (tipo IV), inquadrandola in una sorta di cornice umana. Il dramma liturgico si dispone come un motivo architettonico che gli conferisce equilibrio e forza.

Pur restando rigorosamente simili a se stesse, le figure tipo si prestano ad assumere svariate identità. Diavolo o angelo, Cristo, la Vergine, Sansone, il Buon Pastore, Daniele, Noè, Erode si trovano scolpiti nella stessa zona, secondo i medesimi assi, profilandosi in maniera analoga. Il capitello è interamente costruito con le figure della storia e della leggenda.

Non siamo più nell'ambito della decorazione di superficie e della geometria piana, ma in quello della stereotomia di solidi e volumi lavorati con cura. Bisogna girare attorno al cesto per coglierne tutto il valore. Non si tratta dello svolgersi di un fregio, ma di una strutturazione che ha i suoi punti d'appoggio, le sue linee di resistenza, il suo equilibrio. La scultura non avvolge il blocco di pietra, ma ne scaturisce. Non è un'opera d'arte concepita come aggiunta d'abbellimento, bensì parte integrante dell'edificio e della sua struttura.

VI *Le grandi composizioni*

I. LO ZOOMORFISMO TIPICO DEL CAPITELLO TRASPOSTO SUL TIMPANO. Motivo III, spirali, gruppi contrapposti. Il tema della sirena e di Daniele e i leoni.

II. LA PALMETTA DEI TEMI TRIONFALI. L'Adorazione dei Magi di Neuilly-en-Donjon. I tre temi del Cristo in maestà, il Cristo circondato da angeli, il Cristo del Giudizio Universale. Il Cristo tetramorfo. La palmetta nell'archivolto polilobato.

III. LA CIFRA INDICATA SULL'ARCHIVOLTO. Il balletto degli angeli dell'Ascensione. Le foglie d'acanto e le palmette.

IV. STRUTTURE COMPLESSE. La palmetta di Moissac. Gli archi di circonferenza di Charlieu.

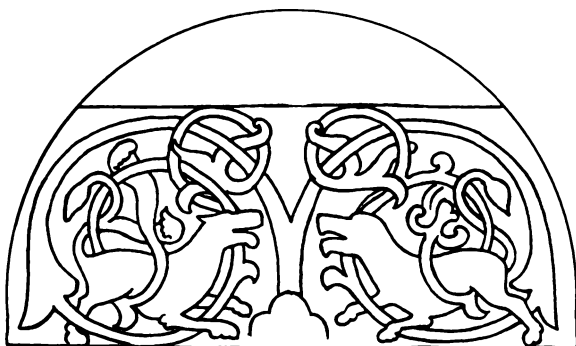
V. LA TRIANGOLAZIONE DI VÉZELAY.

I

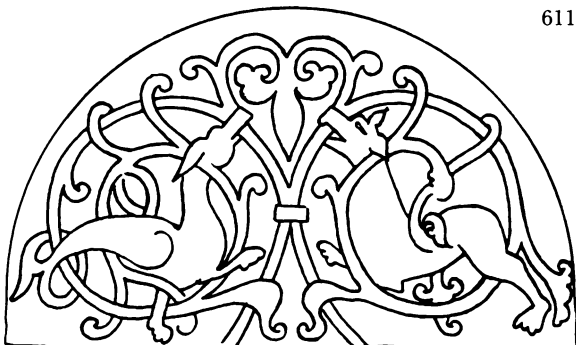
Il mondo delle forme ornamentali e fantastiche che si sono diffuse nelle chiese romaniche non si limita a capitelli, fregi, archivolti – terreni che gli sono particolarmente propizi. Invasa anche le grandi composizioni, conoscendo un nuovo sviluppo. Così alcuni temi zoomorfi correnti vengono talvolta ripresi direttamente su timpani di media o piccola dimensione.

A Wordwell (fig. 611) e a Knook (fig. 612) l'intera superficie del timpano è ricoperta da spirali combinate con motivi II e III. Due rami simmetrici vi si dispiegano da entrambi i lati dell'asse, come le volute di un capitello. Quadrupedi e draghi s'insinuano, affrontati, fra gli steli. I draghi lasciano il posto a sirene alate a Saint-Étienne a Beauvais (fig. 613), dove appare anche un personaggio eretto fra i rami a cui si afferra. Nel piccolo timpano proveniente da Saint-Gilles, oggi conservato nel museo di Beauvais (fig. 614), una composizione analoga è interamente costruita con mostri. La testa del personaggio di Saint-Étienne è trasformata in una maschera grottesca incorniciata da lunghe orecchie che sostituiscono le due palmette. Gli steli dei viticci diventano esseri fantastici, ibridi di uccello e di rettile a doppio corpo e testa unica. Ed è l'ornamento che trasmette direttamente il dono della metamorfosi.

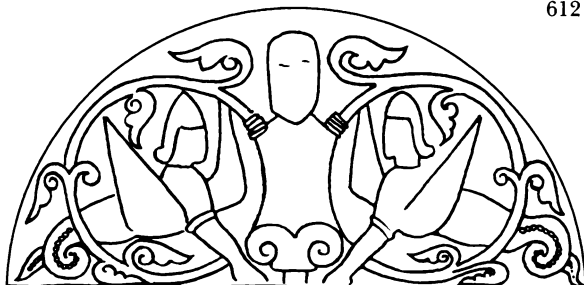
Gruppi contrapposti di animali sono rappresentati secondo i motivi II e III sui timpani di Wynford Eagle (fig. 615) e di Villesalem (figg. 616 e 617), di cui riempiono perfettamente



611



612

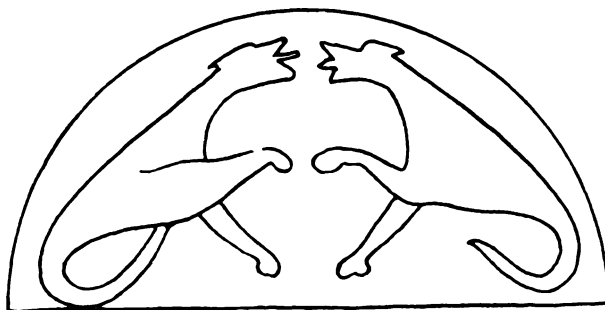


613



614

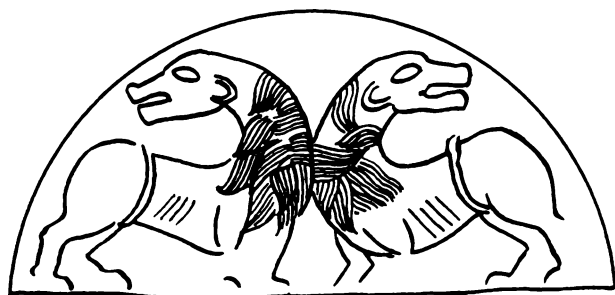
611. Wordwell. Timpano – 612. Knook. Timpano – 613. Beauvais. Timpano di Saint-Étienne – 614. Beauvais. Timpano del museo proveniente da Saint-Gilles.



615



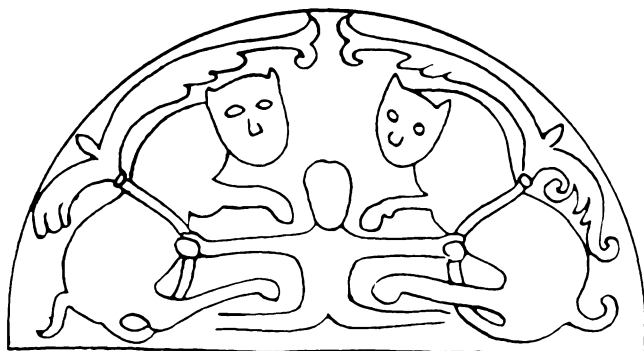
616



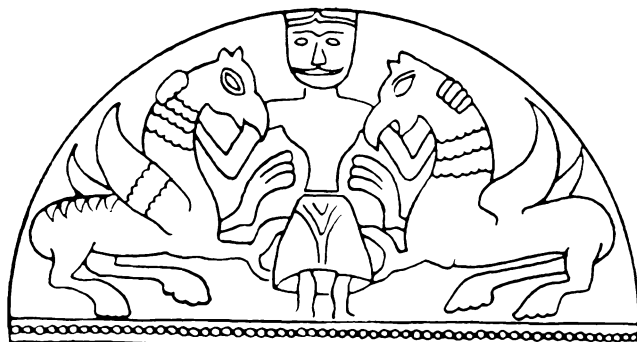
617

615. Wynford Eagle. Timpano – 616-617. Villesalem. Timpani.

la superficie semicircolare. A Cambes (fig. 618) un uomo con le gambe divaricate appare fra due quadrupedi affrontati che egli tiene come la sirena le sue code. A Charney-Bassett (fig. 619) il personaggio afferra dei grifoni per il collo. Si riconosce il tema della sirena anche a Halford (fig. 620), nella figura alata che con il suo stesso gesto regge un filatterio piegato ad arco di circonferenza. Non solo i temi ma anche le tecni-



618



619



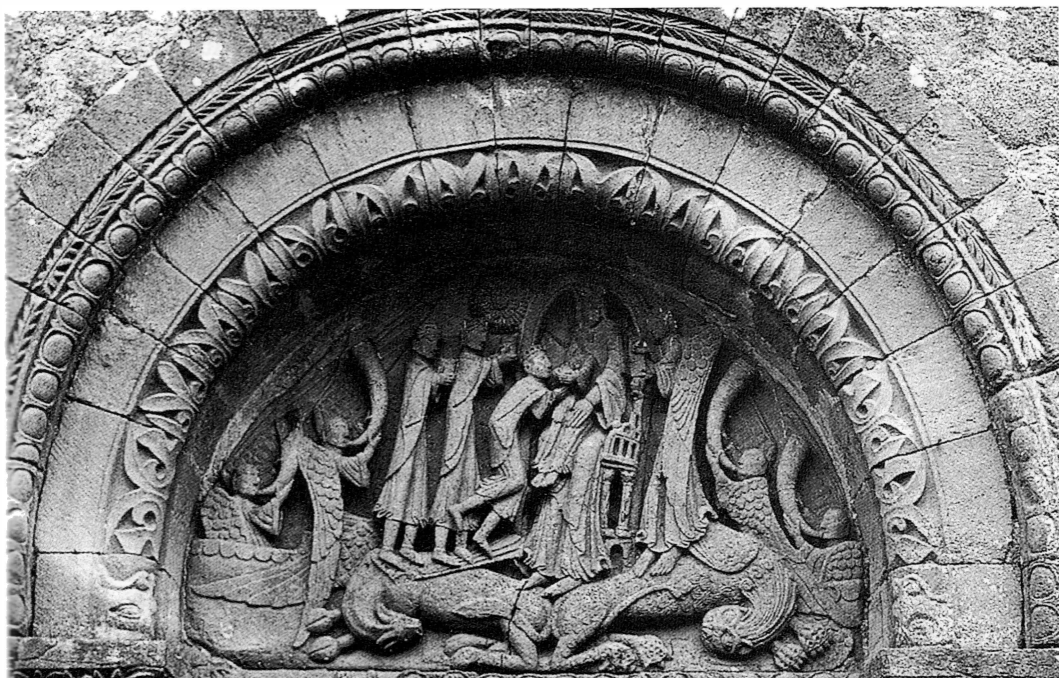
620

618. Cambes. Timpano – 619. Charney-Bassett. Timpano – 620. Halford. Timpano.

che di composizione vengono così ripresi in una nuova scala e su un nuovo terreno, dove si appropriano di un vasto repertorio originale.

II

L'Adorazione dei Magi del portale di Neuilly-en-Donjon (fig. 621) si svolge in un apparente disordine. Il timpano è interamente riempito di figure in movimento: mentre gli angeli suonano l'olifante, i re avanzano con i loro doni barcollando verso la Vergine che troneggia sotto un'arcata a sua volta



a



b

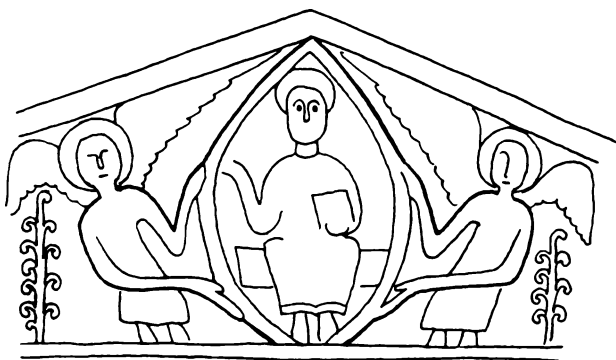
621. Neuilly-en-Donjon. a) Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud. b) Motivo ornamentale della composizione del timpano.

pencolante. Ciò è dovuto al fatto che la scena non è collocata su una piattaforma orizzontale, ma sui corpi striscianti di due draghi ripiegati su se stessi. Dal punto di vista iconografico, i mostri appaiono qui come simboli della potenza del Male, calpestati da Maria e dai Magi. La loro forma e in parte anche la loro presenza, eccezionale per il soggetto, sono dettate da una figura ornamentale. I draghi addossati si stendono seguendo le curve delle due foglie inferiori di una palmetta. L'arcata sotto cui è posto il trono della Vergine forma la foglia centrale: le colonne divergono verso l'alto per riprodurre il contorno del lobo, inclinandosi leggermente per lasciare più spazio al corteo delle figure. Incorniciata dall'archivolto proprio come dal suo duplice stelo, si apre qui la palmetta del motivo II. L'ornamento non si staglia su uno sfondo vuoto. È immerso nella mischia dei corpi vacillanti, ma la sua dissimulazione nulla toglie al rigore dell'assetto.

La palmetta, con le sue ramificazioni, si presta perfettamente a riempire il semicerchio del timpano, e indica il tracciato su cui disporre gli elementi della raffigurazione di un tema trionfale. Non è quindi un caso se regna sui portali romani, improntando innanzitutto la rappresentazione del Cristo in maestà entro una gloria circondata di angeli.

Si sarebbe potuto pensare che un tema fondamentale, classico come questo fosse per sua natura codificato. Al contrario, proprio questo tema ci fornisce una prova lampante della tendenza al riadattamento di uno stesso soggetto in strutture diverse. L'abbiamo già vista nei timpani inglesi (figg. 51-54), con gli angeli piegati o impennati attorno alla mandorla di cui riprendono l'irraggiamento e le curve. Sul timpano di Bellenaves (fig. 7) i medesimi angeli costruiscono, con le ali dispiegate attorno a un'aureola, il triangolo di un frontone. Sul timpano di Thuret (fig. 622) un gruppo analogo forma una palmetta trilobata, con la foglia centrale corrispondente all'aureola appuntita del Cristo e le foglie laterali ripiegate corrispondenti alle lunghissime braccia delle due figure alate che la sostengono. Sotto l'immagine rappresentata è perfettamente leggibile l'ornamento. La fattura rozza, arcaizzante della composizione ne fa meglio risaltare lo schema sotteso.

A Fleury-la-Montagne (fig. 623) la stessa palmetta trilobata racchiude il Cristo del Giudizio Universale con ai lati la Vergine e san Giovanni. Le foglie laterali sono costituite non dalle braccia ma dai corpi interi dei personaggi inclinati da una parte e dall'altra della mandorla, mentre la foglia centrale è

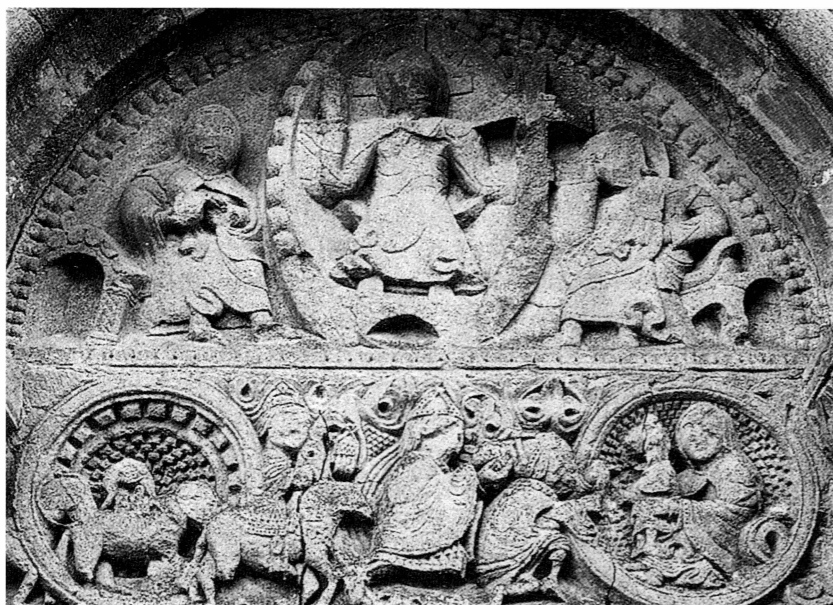


622. Thuret. Timpano.

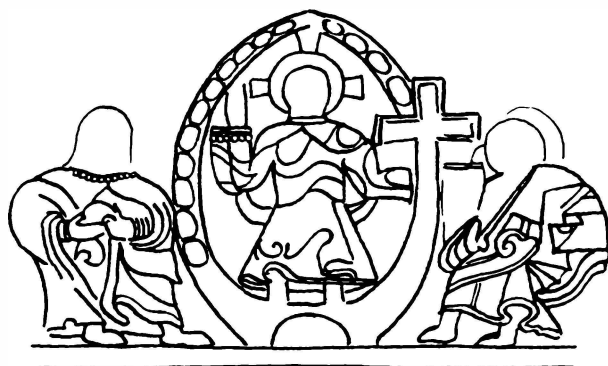
formata dal Giudice supremo che si erge al suo interno, con la mano destra alzata e la sinistra che regge la croce, il cui montante segue la curva della cornice dell'aureola, che coincide con la foglia dell'ornamento. Perfino il simbolo geometrico del Vangelo viene deformato, piegato dalla geometria del supporto.

Anche il terzo tema trionfale – il Cristo fra i quattro animali – si struttura entro una palmetta. Trasposti dal capitello al timpano, i quadrupedi e gli uccelli contrapposti vi si incorporano naturalmente nella visione tetramorfa di san Giovanni. A Bourg-Argental (fig. 624) il bue, il leone e l'aquila si contraggono ripiegandosi come foglie-vitici, il motivo I. Anche l'uomo si flette con un movimento brusco, ed è dotato di un'ala simmetrica a quella dell'uccello. La palmetta è riprodotta integralmente sul suo stelo, piantato in un calice formato dal corpo di un angelo che scende dal cielo. L'insieme, i cui contorni sono delineati da tratti d'ombra, si staglia con vigore.

Associato direttamente a questo schema ornamentale, il tema del Cristo circondato dal tetramorfo conosce una enorme diffusione sulle facciate romaniche. Le serie principali sono note: Luz (fig. 625), Maguelonne (fig. 626), Arles, Étretat, con alla testa alcune magnifiche composizioni complesse (Moissac, Charlieu) su cui ritorneremo, dove il bestiario fantastico, pullulante lungo i fregi e sui capitelli, raggiunge la sua apoteosi. Composizioni che si ritrovano ancora in un'ultima serie (Chartres, Bourges, Laon, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud, ecc.) in cui i turbinii romanici si placano, l'uccello e



a

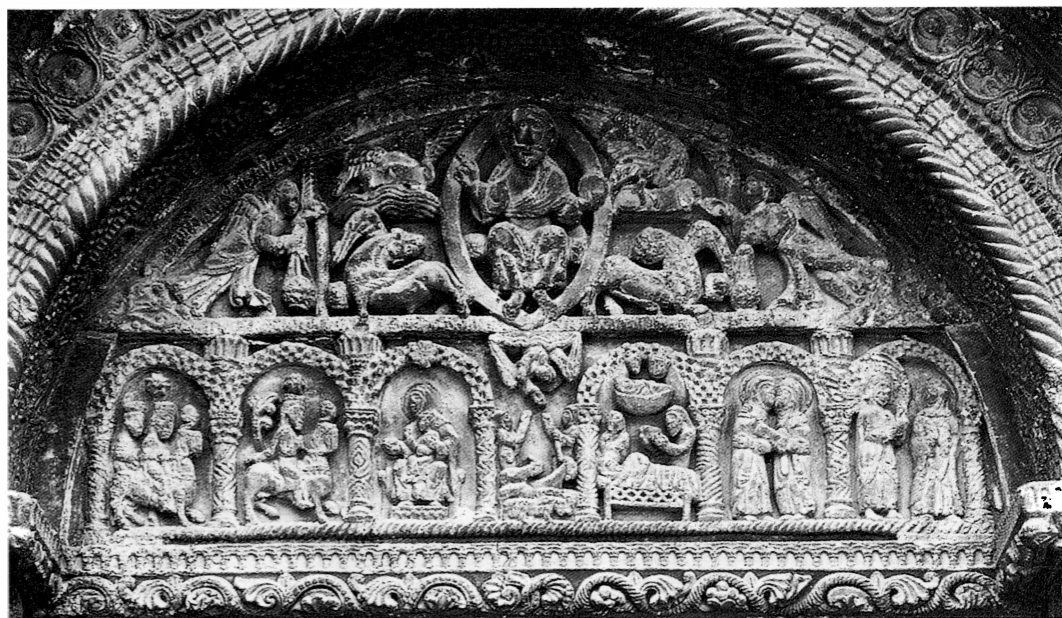


b

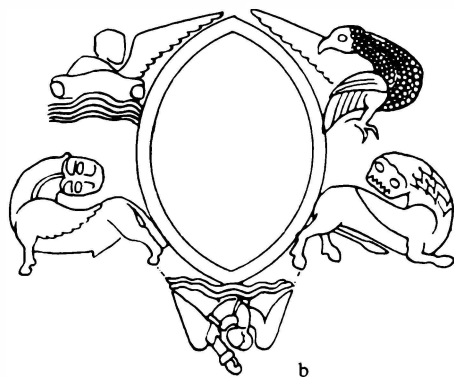
623. Fleury-la-Montagne. a) Timpano. Foto © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.
b) Motivo ornamentale del timpano.

l'uomo vengono sistemati in un registro separato, ma dove l'insieme insiste sempre sulle ampie curve della palmetta.

A Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 627) e a Saint-Benoît-sur-Loire gli Evangelisti riprendono, su timpani già gotici, la loro forma umana, mantenendo però le sinuosità dei quattro animali. Se-



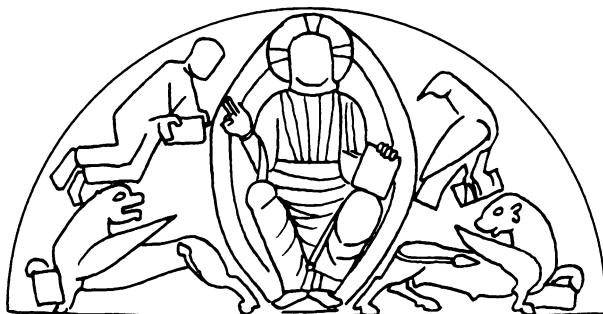
a



b

624. Bourg-Argental. a) Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud. b) Motivo ornamentale del timpano.

duti con le gambe in avanti, chini sui pulpiti, formano insieme al Cristo un'unica palmetta che appare qui nello scrigno di nuvole e nicchie di un archivolt polilobato. Lo schema ordinatore è riprodotto una seconda volta, incorporato all'edificio.



625

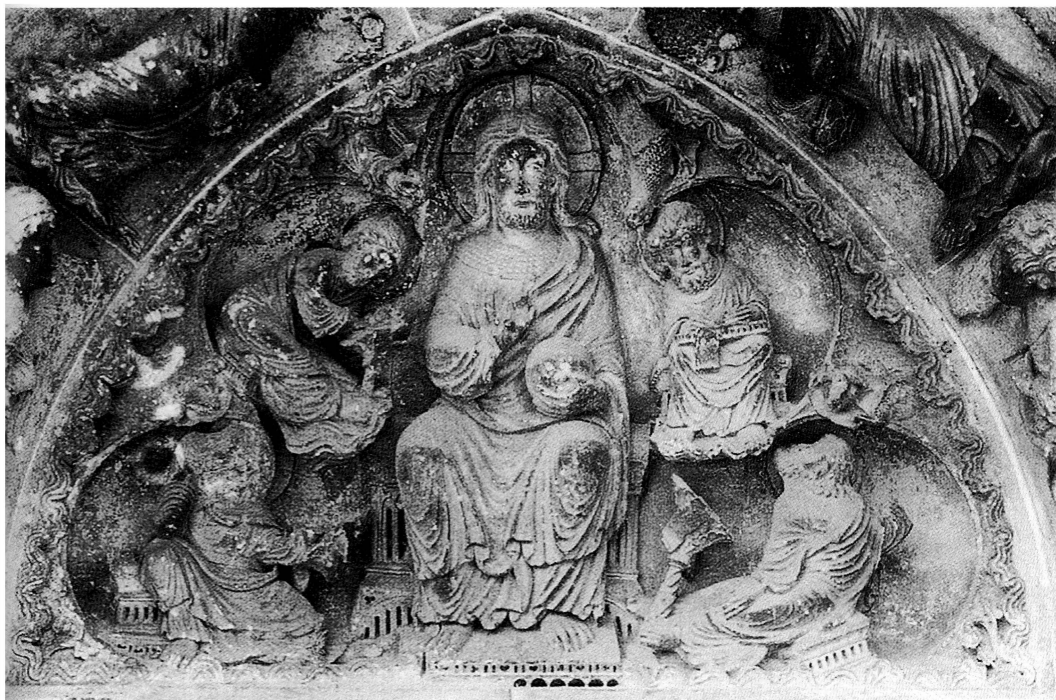


626

625. Luz. Timpano – 626. Maguelonne. Timpano.

III

A Fleury-la-Montagne la palmetta trilobata che presiede all'articolazione dell'immagine del Cristo del Giudizio Universale sul timpano è riprodotta sull'architrave. L'artista sembra voler indicare espressamente la cifra utilizzata per la sua composizione. Il caso non è né fortuito né isolato. In molti portali lo schema che regola la disposizione delle figure sul timpano è riprodotto allo stato puro sull'archivolto. In ciò vediamo non tanto un'esposizione completa degli elementi in gioco – formula e soluzione –, quanto un modo discreto di indicare la trama sottesa di uno sviluppo plastico non sempre evidente a prima vista. È grazie a questa indicazione diretta che si discer-

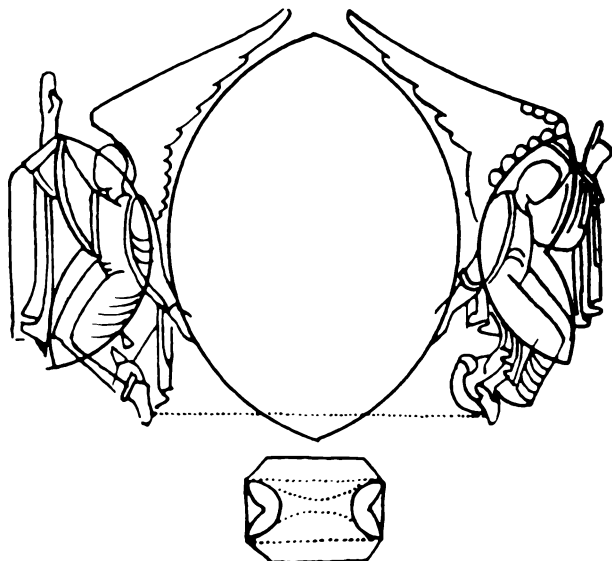


627. Saint-Pierre-le-Moûtier. Timpano. Foto © Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M.

ne con precisione il canovaccio. È così possibile, in numerosi monumenti, trovare la chiave delle varie composizioni del timpano nella decorazione che lo incornicia. A questo riguardo risulta particolarmente indicativo un gruppo di portali con il Cristo dell'Ascensione accompagnato da ornamenti di diversa foggia. Sono sempre gli stessi due angeli, che reggono sempre la stessa gloria, a mutare costantemente di posizione.

A Montceaux-l'Étoile (fig. 628) sono aggrappati alla mandorla cui rivolgono la schiena, con le ginocchia flesse e i corpi piegati a semicerchio. Da ambedue i lati l'insieme è tagliato da una cascata verticale di pieghe. Ora, l'ornamento dell'archivolto è composto da una sorta di cartiglio rettangolare con i lobi ripiegati verso l'interno. Lo schema concorda perfettamente con le figure contratte degli angeli. Vi è qualcosa di più che una vaga somiglianza di forme.

A Saint-Paul-de-Varax (fig. 629) gli angeli dell'Ascensione non si dimenano zigzagando all'interno di archi di circonferenza, ma si ergono tranquillamente ai lati della gloria descri-



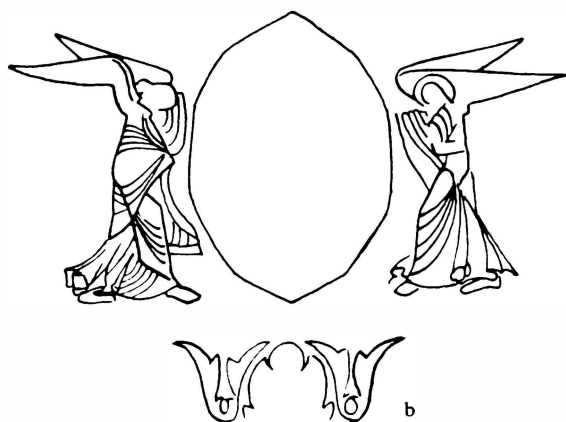
628. Montceaux-l'Étoile. Particolare della composizione del timpano.

vendo, con le loro sagome, curve svasate che terminano con due lunghe ali affilate. Analogamente, l'ornamento dell'archivolto è formato da palmette con doppie foglie appuntite e flessuose che incorniciano una palmetta ovoidale.

Ad Anzy-le-Duc (fig. 630) gli angeli del timpano cambiano ancora, di conserva con l'ornamento dell'archivolto: inginocchiati, addossati all'aureola, la sostengono gettando all'indietro le braccia, in una posizione che sembra quasi un esercizio ginnico. L'ornamento dell'archivolto è composto da un motivo II con la doppia palmetta ingrandita che riprende il medesimo tracciato ad asso di cuori, con il punto T dell'asso rovesciato coincidente con il punto P dell'asso diritto (fig. 111). Nella composizione degli angeli il segmento dello stelo P-E detta la posizione delle gambe, quello E-T la posizione del corpo dalle ginocchia alla testa, la curva T-P della palmetta intersecata dirige le braccia e lo spiegarsi delle ali. Nulla è improvvisato in questa movimentata visione. I motivi II interconnessi definiscono con precisione i contorni e gli assi. Il tema della gloria – con il Cristo in maestà, l'alone luminoso e le creature celesti – si articola, con diligenza ed eleganza, secondo lo schema dei vari ornamenti dell'archivolto. Nel solco delle Ascensioni romaniche, è un balletto quello che viene in-



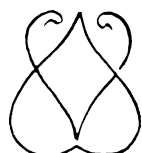
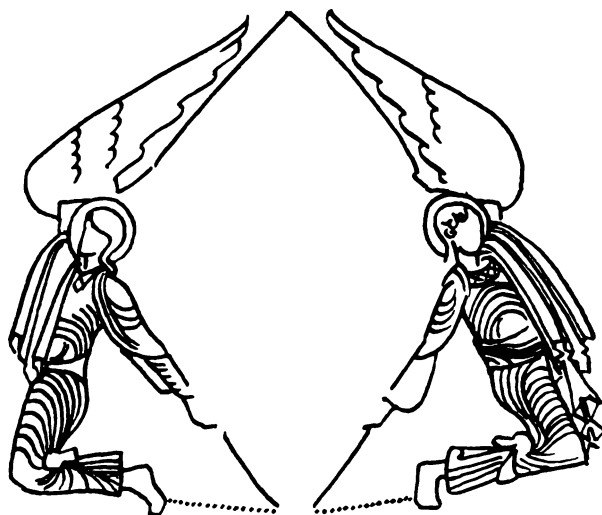
a



629. Saint-Paul-de-Varax. a) Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud. b) Motivo ornamentale della composizione del timpano.

scenato, un'angelica danza acrobatica governata dalla geometria delle figure regolari.

Il gioco ornamentale prosegue a Chartres, nel timpano (fig. 631), già toccato da correnti nuove. Alcune sue particola-



630



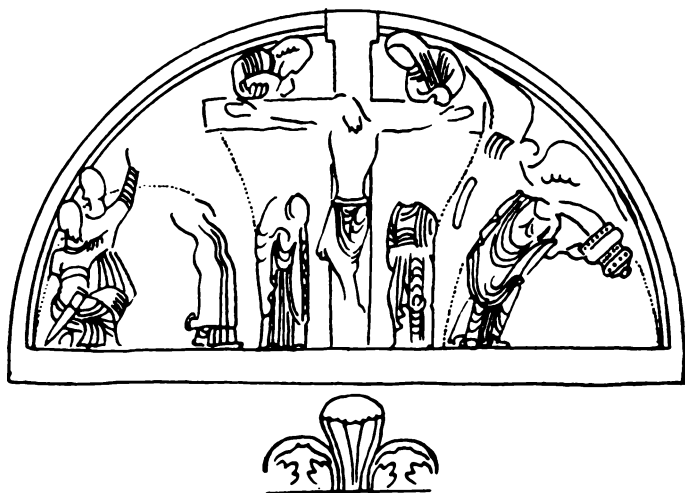
a



b

631

630. Anzy-le-Duc. Motivo ornamentale del timpano – 631. Chartres. a) Timpano nord del portale occidentale. b) Ornamento dell'archivolto.

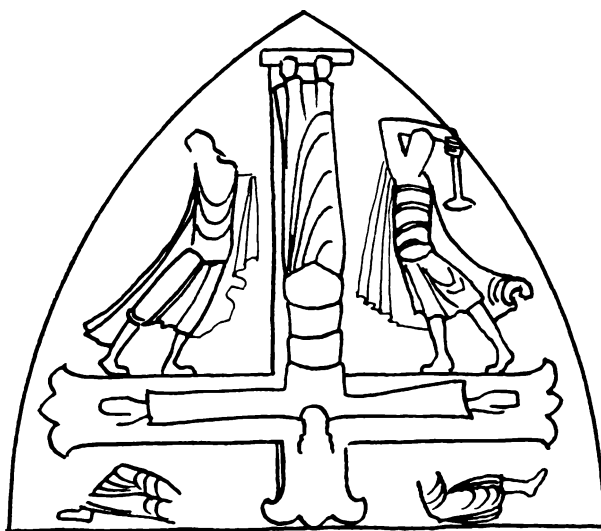


632. Saint-Gilles-du-Gard. Timpano.

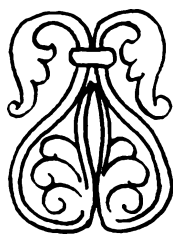
rità hanno colpito gli studiosi,¹ in particolare il fatto che Cristo non è rappresentato a figura intera, e che la parte inferiore del corpo è inghiottita da una nuvola. Sarebbe stata la necessità di una simmetria e di un equilibrio assoluto con la Vergine assisa del portale opposto a dettare la riduzione della figura in piedi. La nuvola non è orizzontale, diritta, simile al gradino di un trono, ma sale da entrambi i lati del Cristo descrivendo due ampie curve. Ora, l'ornamento dell'archivolto vicino è composto da due viticci fronzuti che alla radice hanno una testa umana (fig. 631 b); sul timpano la testa è dotata di un corpo intero, mentre gli steli si trasformano in scie nebulose e le palmette nelle ali degli angeli dell'Ascensione che, ancora una volta, cambiano la traiettoria del loro slancio.

Gli esempi dell'impiego di queste indicazioni del codice ornamentale non mancano. A Saint-Gilles-du-Gard (fig. 632) il portale della Crocifissione è incorniciato da acanti a triplice foglia: una, diritta, che si allarga ripiegandosi al vertice, le altre, ai due lati, arrotolate in un viticcio. È lo stesso trittico che si ritrova nella disposizione delle figure del timpano. Il gruppo con il Cristo in Croce, la Vergine e san Giovanni ai suoi fianchi e due angeli in alto, inclinati, si iscrive nel contorno della grande foglia, di cui riprende anche il rilievo. Ai due lati le linee curve sono disegnate dai gruppi di personaggi piegati in avanti o inarcati all'indietro, angeli turiferari e donne piangenti.

1. E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, A. Colin, Paris, 1922, p. 403.



a

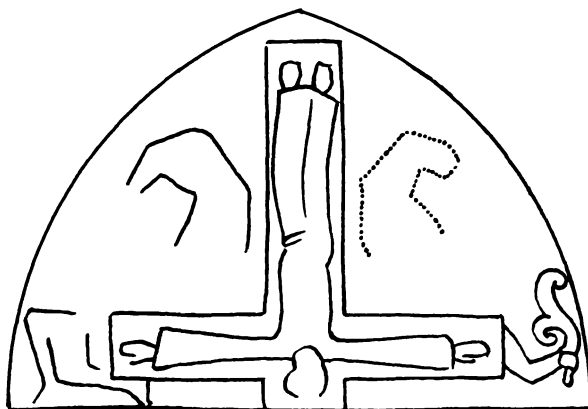


b

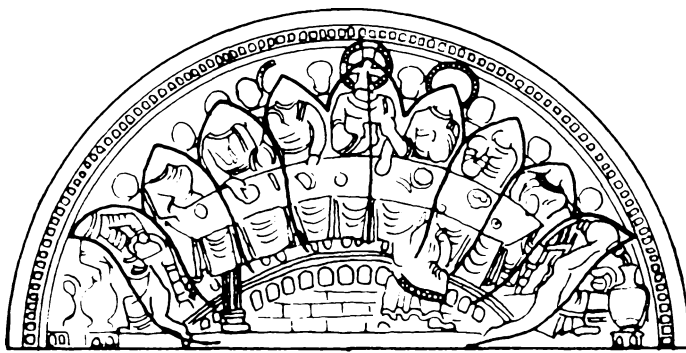
633. Aulnay. a) Timpano. b) Ornamento dell'archivolto.

A Aulnay (fig. 633) sull'archivolto figurano i motivi II e III a doppia S, sul timpano la Crocifissione di san Pietro. Il martire, come da tradizione, è appeso a testa in giù su una croce capovolta. Le sue braccia si stendono da E a E', il corpo segue l'asse della palmetta con steli ad asso di cuori passanti per le due figure distese a terra (segmento P-E) e per i due carnefici in piedi sulla croce, che si lanciano in avanti brandendo i martelli (segmento E-T). Lo stesso soggetto è ripreso a Pont-l'Abbé (fig. 634), dove si nota l'aggiunta di un particolare assai curioso: un braccio con una palmetta in mano appare misteriosamente dietro la croce, come una sorta di richiamo al tema ornamentale della composizione d'insieme.

La stessa composizione si può osservare a Charlieu (fig. 635) in un piccolo timpano bordato da un fregio di larghe foglie dentellate, nel quale sono rappresentate le Nozze di Cana. La tavola del banchetto non è diritta, ma disegna un arco



634



635

634. Pont-l'Abbé. Timpano – 635. Charlieu. Timpano.

di circonferenza, e i commensali, seduti attorno a Cristo, non si allineano orizzontalmente, ma si dispongono a ventaglio, con le spalle che riprendono i lobi dell'ornamento, mentre le intere sagome, le pieghe delle vesti e della tovaglia seguono le curve delle nervature vegetali. Tutto risulta così calibrato e preciso nella raffigurazione scultorea dell'episodio evangelico che la si potrebbe credere spontanea se non esistesse un codice segreto. Nel medesimo spirito di iniziazione tecnica, questa crittografia è stata utilizzata in alcune composizioni montate su schemi particolarmente elaborati: a Chartres, per esempio, così come a Moissac e a Vézelay.

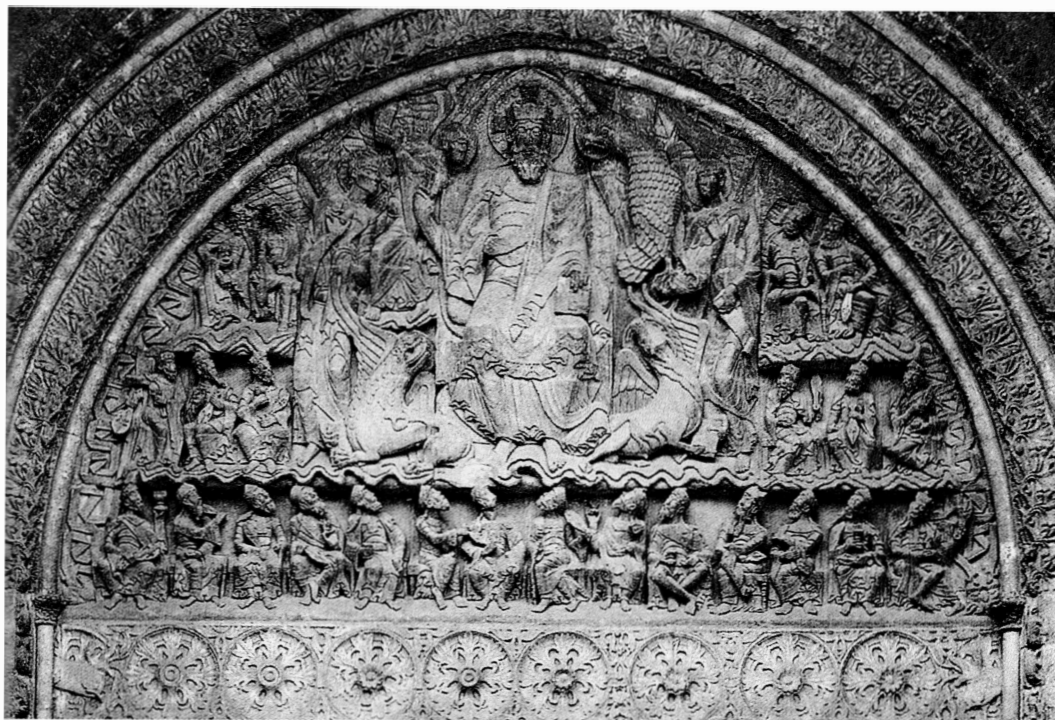
IV

A Moissac (fig. 636) la seconda visione di san Giovanni – il Cristo dalla sovrumana e spaventevole statura, i quattro animali, gli angeli e i ventiquattro vecchi con in mano coppe e viole – riempie l'intero timpano in tutta la sua maestosità. Dio, animali e uomini vi si mischiano e confondono come in un cataclisma. Le masse scolpite sono dominate da correnti sotterranee. L'aura di mistero che le avvolge lascia rapiti.

La chiave di questa immensa composizione si trova nascosta nel viluppo degli ornamenti dell'archivolto: una piccola palmetta a cinque foglie con doppio stelo voltato in su. Nel timpano il Cristo appare al posto della grande foglia centrale, mentre ai lati l'uomo e l'aquila corrispondono alle seconde foglie e i due angeli alle terze. La presenza di questi ultimi in tale iconografia risulta eccezionale: l'angelo di destra è senza dubbio il potente angelo che parla con voce tonante del Libro – da lui indicato con la mano – e della rottura dei sigilli, mentre quello di sinistra è aggiunto per simmetria. Il leone e il bue riprendono l'andamento degli steli della palmetta.

I vari elementi della composizione sono saldamente uniti, e fluiscono gli uni negli altri in un'ondata, una effervescenza di forme. La curva della palmetta, che comprende l'uomo – disegnando la caduta della sua veste –, continua con il braccio alzato del Cristo benedicente, mentre quella dell'angelo flessa termina su un'ala del leone, che in un furioso sussulto riproduce con il suo corpo il ricciolo del ramo. Sul lato opposto le curve corrispondenti passano per il petto dell'aquila, il braccio di un angelo, la schiena del toro. Tutte vengono assorbite dalla configurazione del rilievo e delle pieghe, convergendo verso il medesimo centro. La parte più sottile della palmetta, quella in cui si riuniscono le foglie, si delinea con nettezza nell'incavo fra le ginocchia del Cristo; nell'orlo del manto si indovina addirittura l'anello che serra tutte le ramificazioni dell'ornamento dell'archivolto.

La mischia fantastica di Dio con gli angeli e gli animali, che sembra emanare dalla sua gloria, si innalza in mezzo alle file sovrapposte dei vegliardi, che riposano sopra nuvole spiegate come un tessuto. Nella sua grandezza sovranaturale si sente il soffio dell'Apocalisse e il peso del suo segreto. In questa maestosa composizione si precisa e agisce un impianto complesso e occulto che, una volta rivelato, si mostra semplice sia tecnicamente che iconograficamente. Il timpano di Moissac costituisce un vertice, ma rimane singolare e unico nella sua



a



b



c

636. Moissac. a) Timpano. Foto Jean Dieuzaide. b) Composizione ornamentale del timpano. c) Ornamento dell'archivolto.

categoria. I timpani con i quattro animali riprendono un soggetto corrente applicando lo schema della palmetta, utilizzato per la maggior parte delle rappresentazioni trionfali, e non vi è relazione di causa ed effetto, neppure remota, fra Moissac e Chartres. D'altra parte grandi composizioni complesse appaiono, qua e là, senza rapporto diretto fra loro, come nel caso del portale principale di Charlieu (fig. 637 a), dove lo stesso soggetto di Moissac è costruito secondo regole analoghe, ma in uno spirito del tutto diverso.

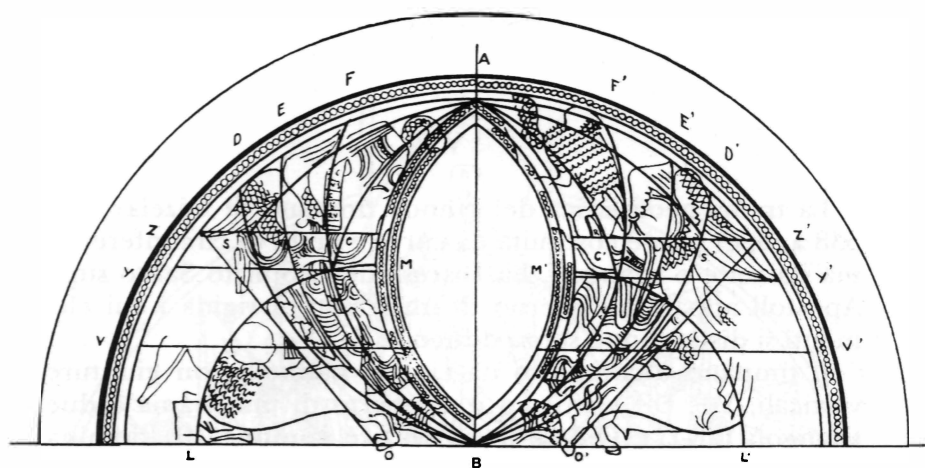
È un rilievo scavato, striato, con le superfici agitate, un «fiammeggiante» romanico che prorompe come una vegetazione rigogliosa, distribuita però secondo uno schema preordinato, su un traliccio particolarmente complesso. Per riprendere su una superficie monumentale il tracciato dell'ornamento di un cuneo dell'archivolto sono necessari calcoli minuziosi e una speciale impalcatura di raggi e di assi. Oltre all'ornamento propriamente detto – nella fattispecie il motivo II a palmetta doppia –, sul timpano di Charlieu si trovano riprodotte anche tutte le proiezioni accessorie che sono servite per trasporlo su una scala maggiore. Lo schema fissato attorno all'aureola con il vertice A e la base B è tracciato con compasso e riga (fig. 637 b). Fasci di archi disposti a ventaglio si intersecano da entrambe le parti del segmento A-B (A-S, A-C, B-D, B-E, B-F). Due archi di circonferenza aventi per centro O, due raggi dei quali si prolungano da O a Z, costituiscono la parte inferiore della figura, appoggiata su due viticci. Le linee orizzontali Z-Z', Y-Y', V-V' suddividono il timpano in tre registri come l'intelaiatura di una vetrata.

Si ritrova esattamente il motivo II dell'archivolto, ricomposto con le sue quattro foglie, due con le punte in alto e due con le punte ripiegate. L'ornamento viene riproposto in una nuova dimensione, infittendo il reticolo geometrico. La visione di san Giovanni prende forma su un'ossatura con molteplici assi e dai contorni ben delineati.

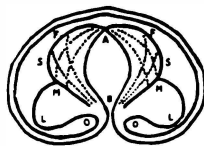
La figura dell'uomo chino sull'aureola è circoscritta dalle curve A-S, A-C, intersecate da B-F. Lo stesso triangolo curvilineo A-S' racchiude l'aquila del lato opposto. Reggendo la gloria, gli angeli la rinserrano, incurvati all'indietro, fra gli archi B-D, B-E, B-F, e le pieghe delle loro vesti fluttuano nella scia di questi tracciati. B-F' è prolungato dalla pergamena tenuta dall'uomo. Le ginocchia degli angeli, appoggiati sul leone e sul toro dai colli possenti, seguono i due archi di cerchio L-M, L'-M', e il treno posteriore degli animali la curva delle foglie



a



b



c

637. Charlieu. a) Timpano. Foto Archives Éd. Arthaud. b) Ornamento dell'archivolto. c) Schema della composizione del timpano.

inferiori. Le tre linee orizzontali orientano le braccia degli angeli e indicano i diversi registri della composizione.

Il passaggio a una scala più grande non comporta una perdita di unità nella composizione, bensì, in virtù del corrispettivo aumento delle partizioni interne, un consolidamento dei legami fra immagine e cornice, e una condensazione degli elementi. La stilistica ornamentale viene superata sul suo terreno e dalle sue proprie ricercatezze. Lunghi dal disgregarsi, essa vi scopre nuove risorse: l'unità si ricrea nella frammentazione, la serrata compartimentazione costringe a movimenti convulsi.

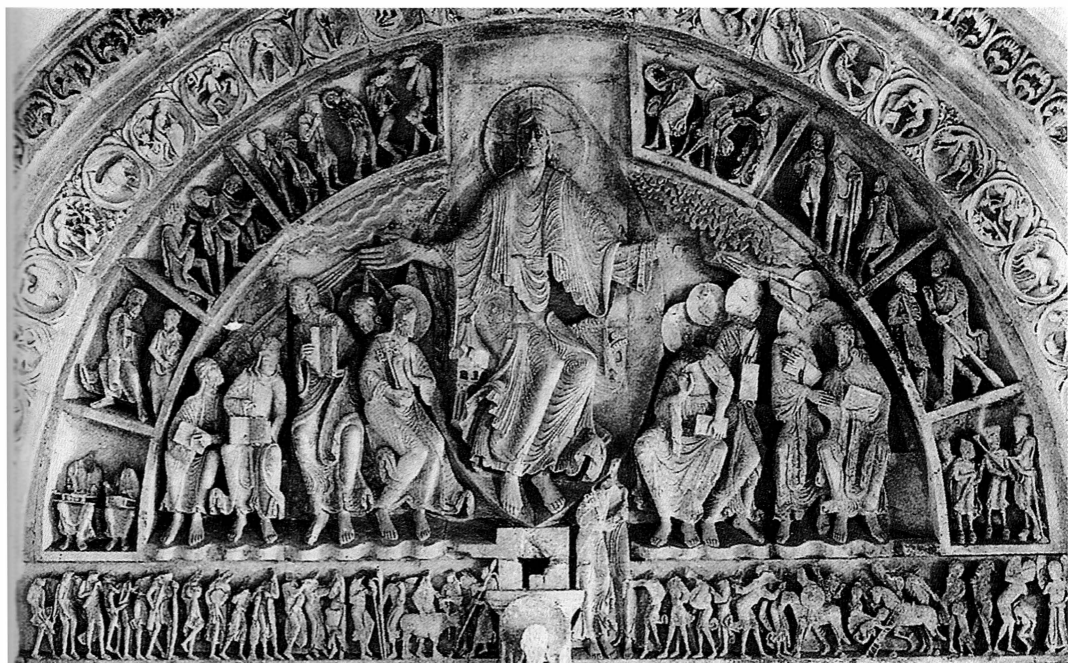
Collocati in queste strutture, il Cristo, i quattro animali e i due angeli assumono forme tormentate, un fasto geometrico dall'esuberanza barocca associato a una natura vegetale. Dell'ornamento resta solo la carcassa lineare. E riveste un ruolo importante, nel rilievo, il modellato cangiante con il suo gioco d'ombre. Le vivaci figure sbocciano direttamente dai due rami frondosi posti ai loro piedi. L'insieme si presenta come un fascio di piante favolose.

V

La trama geometrica del grande timpano di Vézelay (fig. 638 a, b, c) non è costituita da curve e archi di circonferenza ma da rette e triangoli. La Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli appare all'interno di un'armatura rigida i cui elementi si distinguono senza difficoltà.

Il timpano è composto da cinque pannelli con giunture verticali, V-P, D-E, X-G, ed è ricoperto di una trama a due triangoli L-B-L e Q-B-Q, il cui vertice comune (B) domina l'insieme. Da entrambi i lati spuntano due angoli F-E-G. Le loro bisettrici corrispondono ai raggi A-E del timpano. I vertici si trovano sulle giunture delle lastre. Vi sono inoltre due angoli laterali V-P-S, con le bisettrici C-P parallele a A-E. L'armatura è completata da due segmenti di cerchio aventi per corda l'architrave. Pur possedendo una sua struttura, si ricollega alla cornice architettonica, cui aderisce strettamente.

A fianco: 638. Vézelay. a) Timpano. Foto Zodiaque. b) Schema della composizione del timpano. c) Ornamento dell'archivolto.



a



Dal complesso groviglio affiora un motivo ornamentale a denti di sega. Gli zigzag V-P-S-E-G-B si ritrovano nella palmetta dell'archivolto, dentellata e ripiegata, ancora una variante del motivo II. Le dentellature sono state certamente scolpite con un utensile affilato, e la trasposizione del tema sul timpano doveva realizzarsi con uno studio attento e l'ausilio, come a Charlieu, di una trama geometrica complementare, che interviene anche nella composizione delle grandi raffigurazioni scultoree. La Pentecoste di Vézelay è interamente attraversata da triangoli.

I raggi di fuoco che escono dalle mani del Cristo e colpiscono gli Apostoli sembrano emanare anche dal suo viso e prorompere da ogni parte. I raggi B-L-L orientano le braccia del Cristo, fissando il livello delle teste delle figure vicine e prolungandosi nelle braccia e nelle pieghe delle vesti dei personaggi laterali. I raggi B-Q-Q passano attraverso la tunica di Gesù, fanno oscillare il suo trono, flettono le gambe degli Apostoli. Stesi da un capo all'altro del timpano, questi tratti imprimono un movimento convergente all'insieme delle figure raggruppate sulle cinque lastre nella loro trigonometria. Ognuna di queste figure contratte è interamente soggetta, nella postura e nei gesti, a regole precise. La testa del primo personaggio alla destra del Cristo si fissa nel punto d'intersezione di E-G con B-L, che passa sulla sua schiena. La bisettrice E-A ne disegna il braccio destro e l'anca sinistra, mentre l'anca destra tocca l'arco di circonferenza il cui raggio dirige la sua gamba destra.

Il personaggio vicino si colloca nella seconda metà dello stesso triangolo, con la testa in E e la schiena disegnata da E-A. B-L passa sul suo braccio sinistro, E-F delimita l'intero lato destro del corpo inclinato, dalla testa ai piedi.

Insistere in questa descrizione particolareggiata, punto per punto, risulterebbe noioso. La rappresentazione grafica qui proposta è più agevole da seguire, e mostra con maggiore chiarezza gli adattamenti del tipo di canovaccio geometrico sotteso alla visione della Pentecoste. Da una parte si osserva una notevole precisione nel particolare, dall'altra una grande omogeneità nel montaggio dell'insieme. Ogni personaggio è racchiuso nel proprio schema, ma tutte le linee di quest'ultimo sono prolungate in modo da costruirne un altro a sua volta riempito di figure, cosicché tutto deriva da un solo e medesimo meccanismo. Bloccati nei medesimi tratti rigidi, che passano da un capo all'altro, i personaggi si confondono in una sola figura, coesa in ogni sua parte.

Tutto è sovranaturale e misterioso in questa Discesa dello Spirito Santo. L'agitazione degli uomini, la maestà di Dio appaiono come in un cataclisma governato da una potenza superiore. Con i lunghi raggi che emanano dal viso di Gesù e attraversano tutto l'insieme, la geometria delle triangolazioni sembra proiettarsi come i raggi di fuoco sugli Apostoli.

La geometricità esasperata si manifesta perfino nel modellato del grande rilievo, ricoperto di tracciati curvilinei o angolosi, di spirali e zigzag distribuiti a profusione nelle pieghe delle vesti. Tessuti sontuosi dai disegni regolari drappeggiano i personaggi, che si ergono all'interno di strutture rigide.

L'influenza dell'astrazione sulla prima scultura monumentale del Medioevo evolve, se non in senso storico, almeno in assoluto, seguendo un percorso logico come in virtù di un ragionamento con postulati, conclusioni, nessi: la legge della cornice; prime impostazioni; costituzione, tramite la moltiplicazione della stessa curva, di un vasto repertorio di ornamenti; dialettica ornamentale dell'iconografia; integrazione alla struttura dei capitelli e trasposizione sui timpani con finezze tecniche in grado di trasfigurare i grandi soggetti della tradizione religiosa.

Siamo così giunti al termine delle nostre ricerche formali intorno a una materia che appare come un sistema coerente, uno sviluppo consequenziale e inalterabile della stessa regola. Dobbiamo ora dimostrarne gli effetti: la nascita di un mondo deformato e di una nuova umanità.

Parte terza
Deformazioni

VII *L'animale. Produzione dei mostri*

I. NASCITA NELL'ORNAMENTO. Deformazioni anatomiche. Aggregazione di corpi diversi. I tricefali. I mostri a tre zampe e con corpo triplo.

II. FIGURE CON PEZZI INTERCAMBIABILI. La mischia di San Michele a Pavia. I giocattoli smontabili di Aulnay.

III. ESSERI COMPOSITI SU SCHELETRI UNIFORMI. I tipi fondamentali. Montaggio di pezzi diversi su curve uguali. Assemblaggi e fusione.

I

Introdotta nella rete ornamentale, il mondo animale vi si adatta e si trasforma, rinnovandosi completamente e trasponendo i suoi gruppi, sia naturali che fantastici, in un nuovo regno. Esiste sempre un vasto repertorio all'interno del quale si può scegliere, e a cui si possono apportare innovazioni. I mostri sono antichi come l'uomo, e alcuni di essi sono nati nelle stesse condizioni di quelli che ricompaiono nel bestiario medioevale integrandosi nella sua peculiare teratologia, come ad esempio le creature con testa e corpo doppi, di cui abbiamo cercato qui di fissare non le origini millenarie e leggendarie,¹ ma soltanto i processi di formazione. Tali creature si ritrovano infatti associate alla fioritura dell'ornamento – con le sue composizioni antitetiche e sintetiche –, e si diffondono, insieme alle altre immagini caratteristiche, come un soggetto romanico per eccellenza.

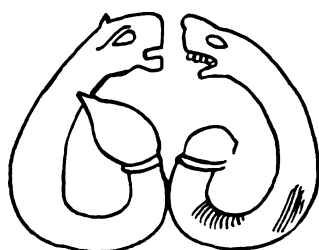
L'ornamento romanico è animato da una grande forza evocatrice. La figura astratta non perde occasione di rivestire il contorno di un essere vivente. Basata su temi fissi, non muove alla ricerca della finezza nelle inflessioni, ma del proprio rive-

1. Sull'origine della stilistica ornamentale nella scultura romanica, si veda J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, Ernest Leroux, Paris, 1934. Sull'origine dell'ornamento romanico, si veda il nostro *Sasanian Stucco, Ornamental*, in *A Survey of Persian Art*, a cura di A.U. Pope, Oxford University Press, London-New York, 1938, vol. I, pp. 607-30.

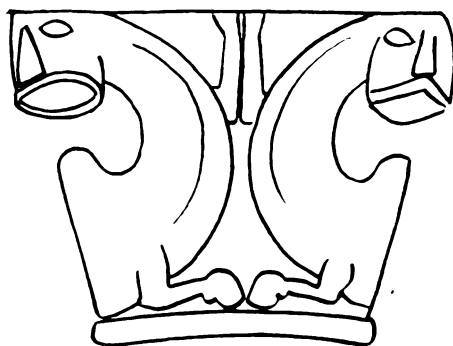
stimento figurativo, inventandolo di sana pianta oppure attingendolo dall'iconografia corrente o da quella esotica.

L'evocazione comincia con l'attrazione di forme simili, che a loro volta ne attirano altre. Il viticcio si tramuta con naturalezza in un serpente. A Vouvant (fig. 639) ha un grosso corpo e la testa di una belva, ed evoca già un quadrupede o un uccello, piegato in una curva analoga. Abbiamo visto apparire una grande varietà di mostri attorno allo stesso tracciato, la cui natura può essere paragonata in certo qual modo a quella di una forma simbolica, giacché una forma ne sottende un'altra, anche se su un piano esclusivamente morfologico. Ma questa attitudine evocatrice è al tempo stesso deformatrice. La riduzione di specie animali diverse all'uniformità implica una rinuncia alla loro identità, e quindi la nascita del fantastico.

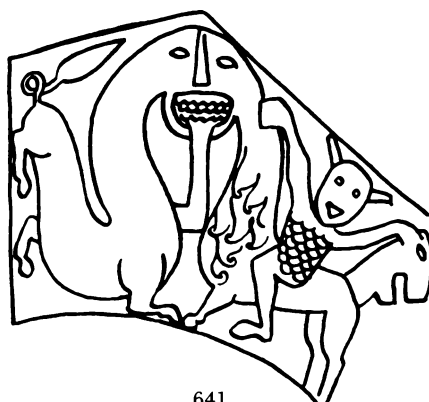
La teratologia romanica è interamente fondata su queste



639



640



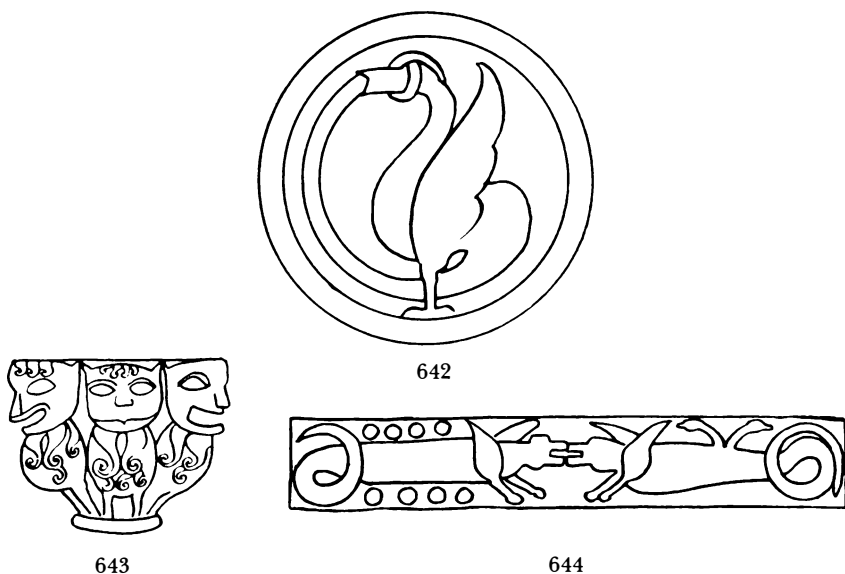
641

639. Vouvant. Bassorilievo – 640. Le Mans. Capitello – 641. Saumur. Capitello di Notre-Dame-de-Nantilly.

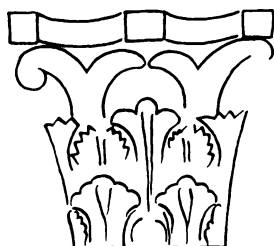
leggi, in cui hanno un ruolo importante anche la cornice, i supporti architettonici e tutti i vincoli formali di un ordine plastico. Le deformità più ardite non sono frutto di una immaginazione sfrenata, ma di un sistema preciso. Succede perfino che anomalie e sproporzioni simili siano dettate da schemi diversi, come nel caso dei colli di quadrupedi. Quello del mostro di Nouvion-le-Vineux (fig. 65), più grande del resto del corpo, è disteso fino alla groppa e appiattito lungo la schiena per assecondare la struttura del beccatello. A Le Mans (fig. 640) e a Saumur (fig. 641) il collo si allarga risalendo la curva del *crochet*, a Saint-Benoît-sur-Loire (figg. 551 e 552) si arrotola in volute e forma dei nodi.

Le code si prolungano in viticci (Le Mans), nel motivo I (Tolosa, fig. 183), in un intreccio (Elne, fig. 204), in un medaglione circolare (La Charité-sur-Loire, fig. 37; Hildesheim, fig. 642). Il tronco di una bestia si restringe in un *crochet* (Tolosa, fig. 643), si allunga su un architrave (San Quirico d'Orcia, fig. 644).

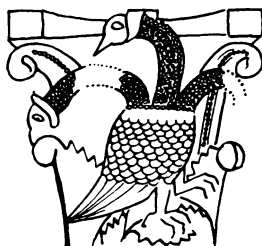
Crochet, volute, palmette, viticci, quadrati, rettangoli, cerchi: inutile ricapitolare qui la quantità di figure regolari imposte agli stessi animali né la quantità di animali diversi che riproducono le stesse figure regolari, misto di realtà e astra-



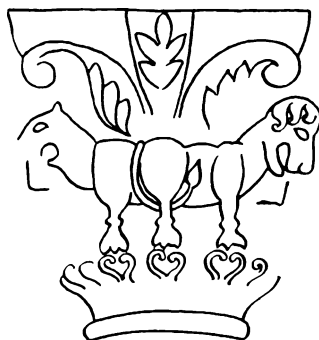
642. Hildesheim. Bassorilievo di St. Michael – 643. Tolosa. Capitello del Musée des Augustins – 644. San Quirico d'Orcia. Bassorilievo.



645



646



647

645-646. Autun. Capitelli – 647. Hagetmau. Capitello.

zione, all'origine delle principali categorie di mostri enumerate nei capitoli precedenti.

Oltre ai mostri definiti da deformazioni anatomiche dell'aspetto o delle proporzioni di un corpo normale, la rassegna contempla anche il mostro composito. Ne esistono due specie: il mostro composito formato dal montaggio di più corpi in un solo essere e il mostro composito formato dal montaggio di esseri diversi in un unico corpo.

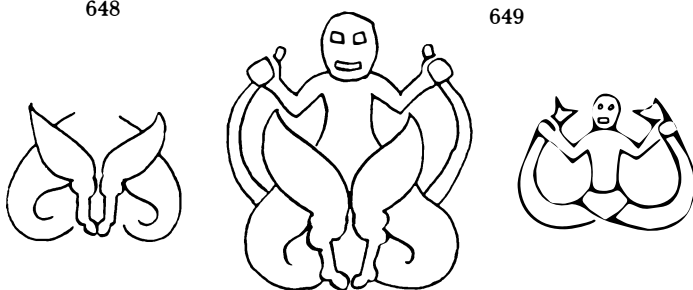
La prima serie partorisce prodigi sempre più bizzarri. Agli innumerevoli esseri con due teste o due corpi (motivo III e II) si aggiungono creature con tripla testa, triple zampe e triplo corpo. Appollaiato sugli acanti di un capitello di Autun (fig. 646) si scorge un curioso uccello. Tre lunghi colli si ergono a ventaglio; quello di centro sale fieramente lungo l'asse, gli altri si ripiegano ai lati, con le teste sotto i *crochet*, di cui riprendono le curve. La figura emerge direttamente dall'ornamento. A Hagetmau (fig. 647) un analogo montaggio produce un animale a tre zampe: due leoni addossati, con le teste che spuntano sot-



648



649



650

648. Tolosa. Capitello di Saint-Sernin – 649. Saint-Papoul. Capitello – 650. Moissac. Mostro scolpito e gli elementi della sua composizione.

to i *crochet* d'angolo, saldano i loro corpi in uno solo, che presenta un treno posteriore con una zampa e una coda.

Quadrupedi-*crochet* sovrapposti generano a loro volta un altro mostro composito. A Saint-Sernin a Tolosa (fig. 648) sono ancora leoni che circondano Daniele nella fossa, tre per lato, posti uno sopra l'altro, bestie feroci con forti zampe artigliate, magnifiche criniere ondulate, musi minacciosi. A Saint-Papoul (fig. 649) le tre teste di belva appaiono nella medesima posizione sul cesto del capitello, ma sono attaccate a uno stesso tronco in cui si fondono i corpi dei tre animali. Delle zampe dei quadrupedi sovrapposti il mostro tricefalo conserva solo il treno posteriore del primo leone. È una creatura scaturita direttamente da una pura combinazione della decorazione architettonica, fuori dalla quale non sarebbe mai esistita.

Il mostro a corpo triplo decora anche un capitello del portale di Moissac (fig. 650). Due di questi corpi sono draghi af-

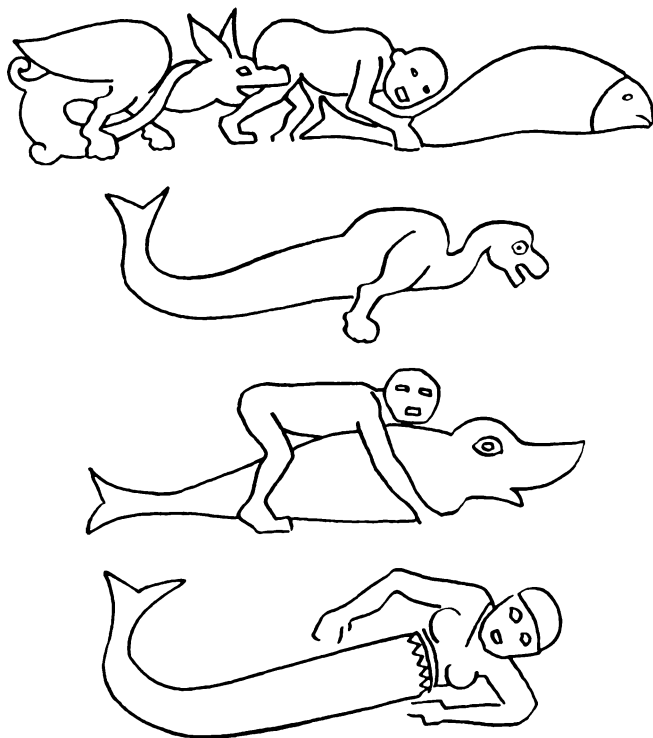
frontati, il terzo un personaggio che li tiene per la coda. È una sirena-pesce innestata sui rettili alati, di cui rimpiazza la testa. Le gambe dell'uomo diventano animali con zampe proprie. Un essere singolare, inconcepibile in una favola, si forma grazie al congiungimento di due soggetti iscritti nella medesima cornice, ovvero i motivi II ad asso di cuori, che, commessi verticalmente, con il punto T dell'uno tangente il punto P dell'altro, saldano le parti di diversi corpi in uno stupefacente prodigio multiforme. È difficile essere più fantasiosi in un tracciato sempre esatto e vincolante.

II

All'interno del medesimo schema si realizzano anche processi di aggregazione che sfociano nella creazione di un ibrido con un corpo solo. Tale sviluppo si coglie ad esempio in un fregio di San Michele a Pavia, nel quale sono scolpite alcune figurine grottesche che si inseguono (fig. 651). Pur essendo di specie differenti, queste creature manifestano una certa parentela, in quanto le diverse parti delle une si ritrovano nelle altre. Innanzitutto si vede un drago con testa e zampe canine che azanna la coscia di un personaggio strisciante il quale, a sua volta, afferra la coda di un pesce. In seguito il pesce ha testa e zampe di drago, poi viene cavalcato dal personaggio strisciante e infine forma la coda della sirena. Le figure si trasferiscono e si confondono, trasportate dall'ondeggiamiento ornamentale che attraversa il rilievo, in successioni e trasmutazioni che, nel loro continuo movimento, hanno qualcosa di organico.

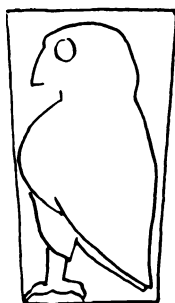
A Aulnay (figg. 652-662) le deformazioni avvengono all'interno di una stretta cornice che serra figure di forme analoghe, predisposte a simili scambi. Ognuno dei quaranta concetti dell'archivolto racchiude un essere fantastico appartenente a una medesima famiglia o, se si preferisce, confezionato con gli stessi pezzi.

Le figure tipo utilizzate per queste composizioni sono riprodotte più volte senza modificazioni: il personaggio sul quindicesimo concio, l'uccello sul venticinquesimo e sul trentacinquesimo, il quadrupede sul secondo e sull'ottavo. Parti ritagliate da questi modelli si ritrovano riattaccate in diverse maniere nella maggior parte delle figure composite. Quella del quinto concio è fatta con l'uccello del dodicesimo e la testa



651. Pavia. Bassorilievo di San Michele.

umana del quindicesimo. Si riconoscono i tratti dello stesso viso barbuto con il naso schiacciato, e il corpo di gufo. Il ventitreesimo concio presenta lo stesso gufo con testa barbata, su cui viene innestato, come un cimiero ornitomorfo, il collo del cigno del ventottesimo. La stessa testa con collo di cigno sormonta, sul quattordicesimo concio, il corpo del quadrupede del decimo. Sul trentunesimo concio lo stesso quadrupede alato riceve la testa del personaggio del concio vicino. La testa dell'asino suonatore (ottavo concio) si ritrova su un monaco (ventunesimo concio) del secondo archivolto. Il quadrupede con testa grottesca su un lungo collo (quarto concio) raggruppa da solo gli elementi di tre concii (nono, undicesimo e sedicesimo). In ogni figura si riconoscono i tratti di una o di varie altre. Tutte sono come oggetti smontabili di cui si cambiano i pezzi secondo le istruzioni di un manuale. Che si tratti di un uomo, di un quadrupede o di un uccello, ridotti a un uguale formato, costretti nella stessa posizione verticale e articolati su-



652



653



654



655



656



657



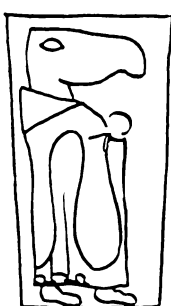
658



659



660



661



662

652. Aulnay. Dodicesimo concio dell'archivolto – 653. Aulnay. Quindicesimo concio dell'archivolto – 654. Aulnay. Quinto concio dell'archivolto – 655. Aulnay. Ventottesimo concio dell'archivolto – 656. Aulnay. Ventitreesimo concio dell'archivolto – 657. Aulnay. Quattordicesimo concio dell'archivolto – 658. Aulnay. Ottavo concio dell'archivolto – 659. Aulnay. Trentunesimo concio dell'archivolto. – 660. Aulnay. Trentaduesimo concio dell'archivolto – 661. Aulnay. Ventunesimo concio dell'archivolto – 662. Aulnay. Quarto concio dell'archivolto.

gli stessi assi, le componenti elementari di una fauna composta permettono di creare una grande varietà di tali miscugli. Il bestiario di Aulnay sfila sulla facciata come un'esercitazione pratica della produzione di ibridi, in cui l'omogeneità degli elementi moltiplica le occasioni e i mezzi.

III

La chimera dell'*Iliade*, una capra con coda di serpente e testa di leone, i Centauri contro cui combatte Ercole, cavalli con torso umano, il grifone, cavalcatura di Apollo, un leone con petto d'aquila: i mostri composti dell'Antichità classica sono frutto di incroci e di innesti realizzati con piena cognizione di causa, senza rischio di rigetto. Gli elementi eterogenei si integrano organicamente senza alterare la complessione dei corpi. Non sono artifici, ma prodigi della natura.

I mostri composti romanici, concepiti su schemi del tutto svincolati dalle forme della realtà, si moltiplicano su un terreno affatto diverso e in virtù di un altro meccanismo. Le specie principali vengono anzitutto ridotte allo stesso modulo, e poi variamente combinate. Il serpente, l'uccello, il quadrupede non si raggruppano attorno a un corpo predominante, adattandosi alla sua carcassa, ma ricevono tutti il medesimo scheletro, o più esattamente la medesima colonna vertebrale, costituita in questo caso dal viticcio – il motivo I.

Il principale elemento anatomico che organizza e regge l'intero corpo è sostituito da un meandro, che favorisce la nascita di un bestiario fantastico. I vertebrati che da lontano possono essere confusi possiedono per ogni classe un prototipo consolidato (figg. 663-665). Sono sempre gli stessi punti, gli stessi segmenti delle curve ornamentali che corrispondono alle stesse parti dei diversi corpi: il punto P alle teste, il segmento P-E ai colli piegati all'indietro di tutti gli animali, il punto E alle ali e alle zampe d'uccello e alle zampe posteriori dei quadrupedi, il punto T alla coda degli uccelli, alle zampe posteriori e alla coda dei quadrupedi. Montate tutte su un'intelaiatura già predisposta alla commutazione automatica degli elementi, le bestie ne fanno ampiamente uso.

Il drago con doppio corpo che a Tolosa (fig. 248) addenta la testa di un personaggio seduto deriva dal montaggio di ele-



663



664



665

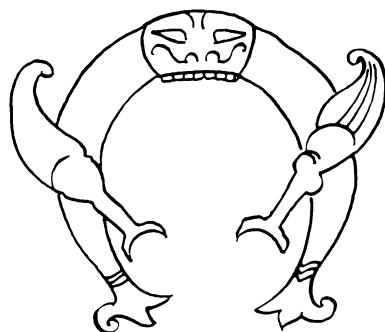
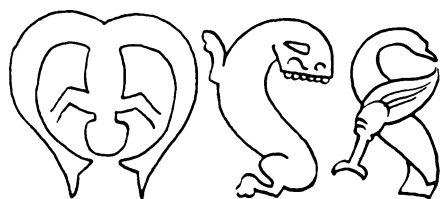
663. Prototipo del serpente – 664. Prototipo dell'uccello – 665. Prototipo del quadrupede.

menti di specie diverse su uno schema fisso: le code di una sirena capovolta, piegate secondo la curva T-E-P, la testa di un quadrupede fissata in P, ali e zampe d'uccello articolate sul punto E. Le varie parti del corpo non mutano posizione nel dispositivo d'insieme, pur appartenendo ad animali diversi (fig. 666).

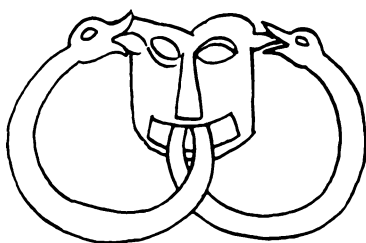
I pezzi originari vengono riportati tali e quali, senza tentativo di riadattamento. L'operazione, radicale e violenta, sembra corrispondere allo stadio in cui i frammenti sono riuniti ma non ancora saldati. In virtù del vigore di queste combinazioni la bestia si trova a capo di un'ampia serie, come una sorta di formula tecnica e di modello.

Le teste, ovviamente, sono quelle che si prestano meglio a simili trapianti. Teste d'uccello, di quadrupede, di serpente o di uomo vengono ridotte tutte alla stessa dimensione restando fissate nello stesso punto della figura. Il loro adattamento non pone alcun problema. Le si vede così spuntare di continuo su animali diversi, cui conferiscono una seconda natura. Si avvicinano uccelli con testa di leone (Ják, fig. 240), con testa di coccodrillo (Pavia, fig. 246) e con testa umana (Sens, fig. 372), serpenti con testa di uccello (Quedlinburg, fig. 667) e con testa di belva (Angers, fig. 668), quadrupedi con testa di uccello (Hildesheim, fig. 277) e con testa di donna (Vilagrassa, fig. 190). Lo scultore procede con metodo, senza trascurare nessuna possibilità.

I composti di uccello, di quadrupede, di pesce e di serpente sono ottenuti sulla medesima trama e in maniera analoga con gli interi corpi. Il capitello di Aulnay, con le bestie intrecciate nei motivi II e III, ne illustra un esempio tipico, in cui le parti risultano ancora slegate (fig. 669). L'ibrido è per metà uccello da P a E e per metà pesce da E a T, parte che costituisce la coda, in cui si vede chiaramente la giuntura con il tronco del mostro. A Brive (fig. 670), Rioux (fig. 671) e Gerona



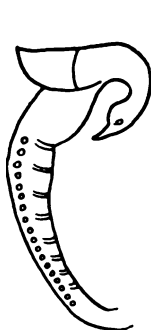
666



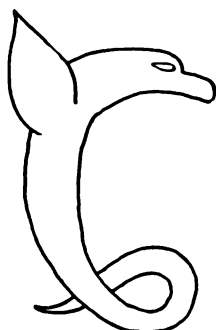
667



668



669



670

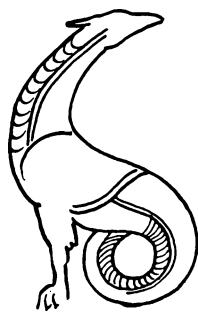


671

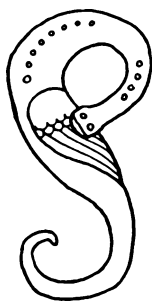


672

666. Tolosa. Mostro scolpito a Saint-Sernin e gli elementi della sua composizione – 667. Quedlinburg. Bassorilievo – 668. Angers. Bassorilievo del vescovado – 669. Aulnay. Mostro scolpito – 670. Brive. Mostro scolpito – 671. Rioux. Mostro scolpito – 672. Gerona. Mostro scolpito.



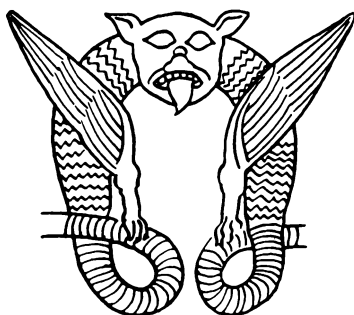
673



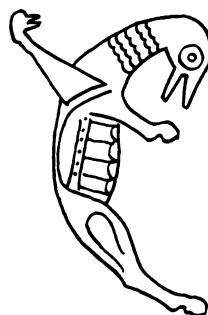
674



675



676



677



678

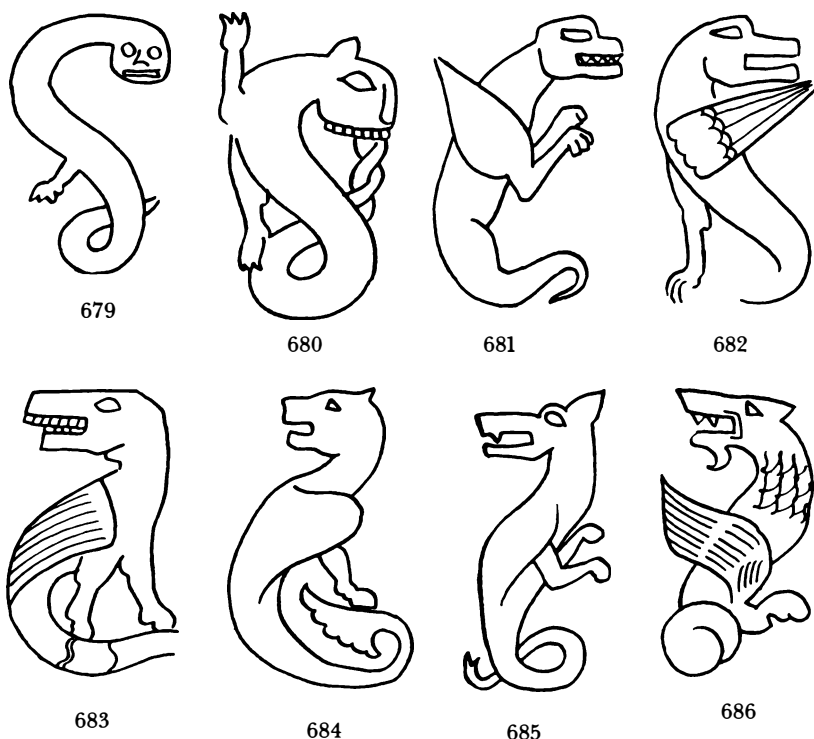
673. Civray. Mostro scolpito – 674. Pavia. Mostro scolpito – 675. Gerona. Mostro scolpito – 676. Tarragona. Bassorilievo – 677. La Charité-sur-Loire. Mostro scolpito – 678. Oloron. Mostro scolpito.

(fig. 672) la coda del medesimo uccello è un serpente, e prolunga direttamente il suo corpo, che si assottiglia progressivamente, così che fra loro non vi è più separazione. Il montaggio si trasforma in fusione, in penetrazione di un animale nell'altro, ispirata e guidata dalla linea dell'ornamento. Talvolta è il serpente che divora l'uccello (Civray, fig. 673; Pavia, fig. 674; Gerona, fig. 675) formandone la testa e il collo, assottigliandone e assorbendone in qualche modo il tronco, disegnando con la coda larghi riccioli. Da queste commistioni organiche nasce una particolare specie di drago alato dalle forme slanciate e fluide. A Tarragona (fig. 676) ha un doppio corpo interamente ricoperto di squame e una testa di belva.

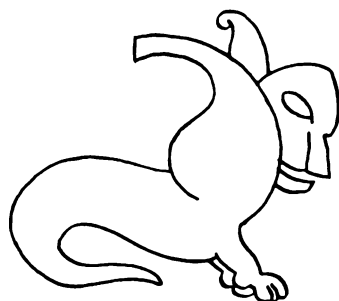
Anche il quadrupede partecipa a questo gioco combinatorio. Associato a un uccello, ne assume la testa, il collo e le ali, mantenendo però il proprio treno posteriore (La Charité-sur-Loire,

fig. 677; Oloron, fig. 678). Il serpente invece provoca nel quadrupede l'allungamento del corpo e la perdita delle zampe posteriori, compensata dallo sviluppo di una lunga coda che talvolta termina con una zampa (Pavia, fig. 679; Ripoll, fig. 680). L'ibrido così costituito acquisisce a sua volta delle ali (Poissy, fig. 681; Aulnay, fig. 682), o si combina con il corpo intero di un uccello, che gli impone una forma ovoidale (Sangüesa, fig. 683; Ják, fig. 684; Pavia, fig. 685; Modena, fig. 686). A Poissy (fig. 688) conserva testa di quadrupede e coda di serpente ma perde le ali, mentre a Lucca (fig. 689) presenta una testa umana.

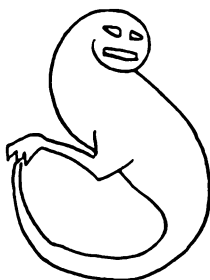
Montaggi analoghi si realizzano attorno alla figura del serpente. A Pavia (fig. 690) il rettile possiede una testa di quadrupede, ali e zampe d'uccello, e con gli artigli si afferra la coda. A Villesalem (fig. 691) i serpenti a S, che si mordono il



679. Pavia. Mostro scolpito – 680. Ripoll. Mostro scolpito – 681. Poissy. Mostro scolpito – 682. Aulnay. Mostro scolpito – 683. Sangüesa. Mostro scolpito – 684. Ják. Mostro scolpito – 685. Pavia. Mostro scolpito – 686. Modena. Mostro scolpito.



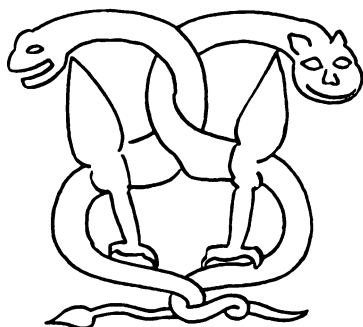
687



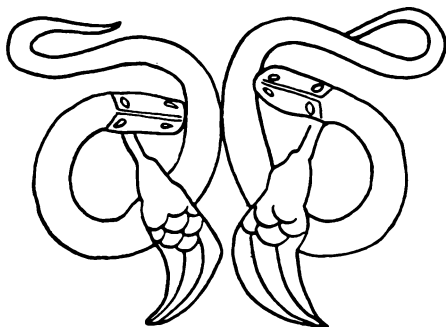
688



689



690



691

687. Angers. Chiesa della Trinité. Mostro scolpito – 688. Poissy. Mostro scolpito – 689. Lucca. Mostro scolpito – 690. Pavia. Bassorilievo della cripta di San Michele – 691. Villesalem. Bassorilievo.

corpo, dell'uccello conservano soltanto le ali e le zampe. Le curve descritte dalle due bestie sono impeccabili: le si potrebbe definire decorazioni viventi.

Le creature con componenti multiple pullulano nella scultura romanica, le cui strutture in generale risultano omogenee. Le forme costruite su ossature geometriche finiscono per incorporarsi organicamente. L'ibrido di diverse specie animali diventa così ibrido dell'ornamento, e lì scopre le proprie potenzialità e la propria ragione d'essere.

Il bestiario romanico si è formato certamente su un terreno complesso, nel quale troviamo da una parte il sostrato di racconti fantastici alimentato da molteplici fonti sempre presenti negli spiriti, dall'altra l'iconografia di alcune civiltà di diverse epoche – l'Oriente, l'Antichità classica, l'Islam –, che perveniva frammentariamente al nostro Medioevo. Nondimeno esso si sviluppa con una notevole omogeneità di forme e di

tecniche. I mostri nascono direttamente dall'ornamento trasfigurato in essere animato, ma anche dal montaggio di più ornamenti sui quali si innestano svariati corpi, e dalla riunione nel medesimo ornamento di corpi diversi.

Il congegno teratogeno funziona alla perfezione, e si impossessa di tutti i materiali disponibili trattandoli nei vari modi che gli sono propri. Ogni specie animale vi è trasfigurata e ricomposta seguendo un meccanismo preciso, cui si piegano con naturalezza perfino quei mostri millenari che ricompaiono di tanto in tanto.

Lo scultore romanico si compiace nel disfare e ricostruire queste figure smontabili in un gioco senza fine, alla ricerca dell'insolito. La dialettica delle forme desunte le une dalle altre moltiplica i sillogismi, che ne confondono gli elementi. Il termine «fantasia», implicando una libertà e il desiderio di un sognatore, non si addice quindi alla definizione di questa fauna snaturata dal rigore delle leggi formali. Il bestiario romanico si forma nell'antinomia degli elementi: da una parte l'uniformità delle combinazioni lineari, dall'altra la diversità delle figure animate. La natura non può trovarvi posto senza sacrificare il proprio ordine a quello geometrico delle figure regolari. Uniformità e ordine diventano allora necessariamente disordine e varietà, che attraverso calcolate deformazioni trovano una sintassi e un linguaggio appropriati.

VIII *L'uomo, bestiario antropomorfo*

I. PROCEDIMENTO DI PROTEZIONE. Oggetti e attributi complementari, mostri dell'Inferno, uccelli del Paradiso. Gli ornamenti angolati. L'uomo poligonale. Le curve spezzate.

II. DEFORMAZIONI ANATOMICHE. La geometria antropomorfa del corpo intero e delle sue membra. Il familiare e l'insolito.

III. STABILITÀ E MOVIMENTO. Personaggi immobili e personaggi in movimento entro la medesima cornice. I danzatori e gli acrobati. Sproporzioni, movimenti e gesti enfatici.

I

Una volta introdotta nell'ordine architettonico e nei suoi ornamenti, la figura umana perde la sua libertà, ed è costretta a muoversi in uno spazio definito e misurato rigorosamente all'interno delle onnipotenti cornici e dei meandri, che assoggettano qualsiasi forma si trovi nel loro raggio d'azione. L'uomo subisce così le stesse costrizioni e le stesse metamorfosi dell'animale, ricomponendosi in maniera analoga. I personaggi a doppio corpo con una sola testa di Bellegarde (fig. 214) e di Jazeneuil (fig. 448) richiamano la fauna fantastica. Tuttavia l'uomo romanico non sprofonda in quei gorghi, ma vi si muove pieno di vigore, seppure sfigurato. L'umanità romanica ha i suoi mostri e i suoi acrobati, le cui risorse appaiono inesauribili, e continua ad affascinare e sorprendere, tanto più che per gli scultori dell'epoca essa possedeva un maggior grado di realtà rispetto al mondo animale, volentieri collocato a ridosso delle regioni della fantasia. Se gli animali domestici sono rari in queste composizioni dove il cane diventa simile al leone e il cavallo si trasforma in grifone o in drago, l'uomo, al contrario, rimane sempre identificabile.

Per proteggerne l'identità sono stati perfino escogitati speciali procedimenti.

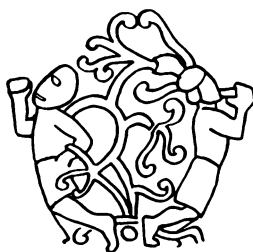
Questi sono di due tipi: 1) montaggio, attorno alla figura umana, di forme e oggetti che completano lo schema che la racchiude; 2) modulazioni di ornamenti tramite angolazioni che vi si conformano.

Nella maggior parte dei motivi II ad asso di cuori i personaggi contrapposti non disegnano, come fa l'animale, l'intera cornice T-E-P, ma ne compongono soltanto un segmento P-E, mentre la curva P-T viene direttamente ripresa da viticci (Morlaas, fig. 693) o da volute. A Lescure (fig. 694) le volute dietro due demoni che tormentano un reprobato diventano mostri infernali con doppio corpo e un'unica testa.

A Brioude (fig. 305) il segmento E-T è costituito dalle ali di due geni in groppa a leoni, a Tolosa (fig. 695) dalle ali dei diavoli, ad Angoulême (fig. 306) e a Charlieu (fig. 307) dalle ali degli angeli che, pur seguendo le curve dell'ornamento, mantengono le loro proporzioni e i loro movimenti aggraziati. A Saintes (fig. 696) il congiungimento delle estremità degli ste-



692



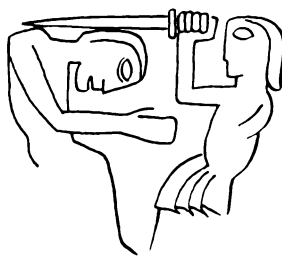
693



694



695



696

692. Tolosa. Capitello di Saint-Sernin – 693. Morlaas. Bassorilievo – 694. Lescure. Capitello – 695. Tolosa. Capitello di Saint-Sernin – 696. Saintes. Bassorilievo.

li E-P, P-E è realizzato tramite il gladio brandito sopra la testa e le spalle di un personaggio chinato.

Per quanto riguarda i motivi III a steli ramificati, ricordiamo la scena del Peccato originale (Elne, fig. 336; Valence, fig. 337), con Adamo ed Eva sistemati sul segmento T-E e la curva E-P ripresa dagli uccelli del Paradiso, introdotti appositamente nella composizione; e le figure di Ávila (fig. 341), dove la curva E-P è disegnata dalla tunica che un personaggio rovescia sopra la propria testa.

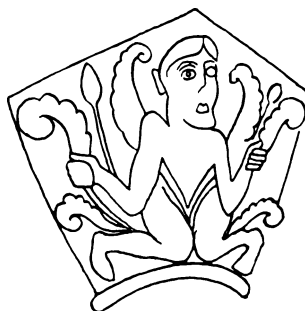
L'immagine dell'uomo, di cui non si può fare a meno, viene sottratta a manipolazioni violente da un dispositivo di accessori e di attributi in grado di riprodurre integralmente il tema ornamentale anche nel caso in cui la figura umana non vi si presti del tutto. Sono ponti e giunti, utensili, ali, armi, vesti che integrano la figura incompiuta e consolidano l'insieme. Strutture complementari appropriate proteggono l'immagine dell'uomo da un'influenza devastatrice.

La metamorfosi della sirena-pesce in uomo si è realizzata in certo qual modo con gli stessi mezzi. A Brioude (fig. 697) il personaggio-demone alato, cornuto e ghignante, si afferra le gambe piegate – prolungate dagli steli dei viticci – come la sirena afferra le proprie code. A Valence (fig. 698) un personaggio inginocchiato stringe con le mani proprio degli steli.

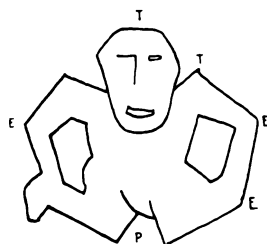
Nei due casi la figura umana è completata dall'ornamento che la circonda. A Sens (fig. 699) invece forma da sola l'intero motivo II; le gambe, afferrate sempre con lo stesso gesto, non si prolungano però nello stelo E-T del viticcio, bensì nelle braccia con i gomiti in E. La sagoma è simile a quella di una



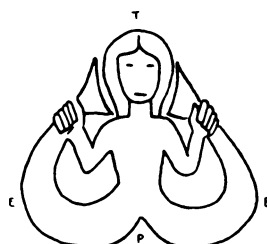
697



698



699



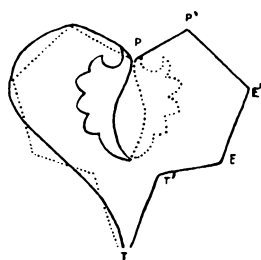
700

699. Sens. Bassorilievo – 700. Lucca. Bassorilievo.

sirena tipo (fig. 700), ma si osserva, oltre al conformarsi del soggetto allo schema, anche l'adattamento dello schema al soggetto.

Il corpo umano, così come quello animale, non si presta a qualsiasi curva senza snaturarsi. Esso è articolato su segmenti e angoli. Perciò lo schema ad asso di cuori viene scomposto in esagoni regolari, con E-T spezzato verso la metà, in E. Alle diverse versioni del motivo II – quadrata, rettangolare, circolare (figg. 99-101) – si aggiungono particolari tipi poligonali, più adeguati. Con le braccia, i gomiti, le gambe, le ginocchia e le spalle triangolate, i personaggi conservano la forma delle loro membra.

Queste combinazioni angolari si ritrovano in genere nelle disposizioni dei personaggi affrontati secondo il motivo II, con T-P spezzato in T', E' e P' (fig. 701). A Aulnay (fig. 702), per esempio, la testa si trova, com'è normale, in P, la spalla corrisponde al punto E, la retta E-E' disegna la schiena, E-T' le anche, il punto T' marca le ginocchia, il punto T i piedi. I



701



702

701. Variazione del motivo II – 702. Aulnay. Bassorilievo.

personaggi hanno il capo leggermente reclinato, la schiena arcuata e una gamba protesa in avanti. Non sono in perfetto equilibrio e sembra che vacillino. Sagome simili, costruite con la stessa precisione, si incontrano spesso nella scultura romanica, dove denotano un compromesso fra l'immagine e l'astrazione: la figura umana ricomponе uno schema fisso, o quest'ultimo viene ricomposto dalla figura umana. Tutti gli adattamenti, comunque siano realizzati, si compiono in base alle linee dell'ornamento, che peraltro, nella sua egemonia, inventa una propria umanità.

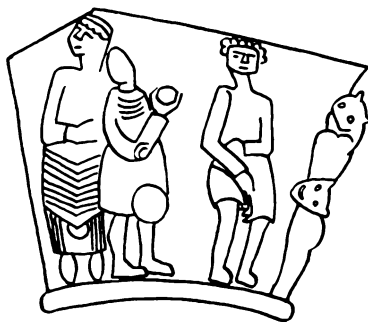
II

Le pratiche moderatrici utilizzate dallo scultore romano evidenziano due cose: il pieno possesso dei mezzi tecnici e una certa idea dell'uomo. L'elaborazione di una mimica dei corpi e dei movimenti, governata da costrizioni esterne, avviene dunque in virtù di una completa conoscenza di tutti gli elementi. Esiste una sorta di espressionismo medioevale in cui spasmi e sproporzioni diventano gesti. Nelle sue metamorfosi l'uomo, dal corpo ingigantito o rimpicciolito, sorprende e turba molto più di un animale bizzarro o sconosciuto, grazie a un linguaggio più diretto e a un vocabolario condiviso che si instaurano spontaneamente, dove deformità analoghe, seppure generate da fattori diversi, producono visibilmente gli stessi effetti. Così le teste rimpicciolite entro un triangolo (Vézelay, fig. 703), oppure dalla voluta di un capitello (Saint-Pierre-le-Moûtier, fig. 704) o dal ricciolo di un viticcio (Cahors, fig. 705), conferiscono alle figure un che di gigantesco, mentre ingrandite in un *crochet* le fanno apparire dei nani. A Lavaudieu (fig. 215) la testa del personaggio dal corpo doppio occupa metà dell'altezza. Tutte le parti del corpo umano cambiano continuamente di proporzioni, diffondendo inquietudine e stupore. Questa popolazione condivide con la fauna l'ossessione per lo straordinario.

Il collo di un personaggio-*crochet* si accorcia e sparisce dietro la testa affondata nelle spalle (Beaugency, fig. 707); in una figura-viticcio il collo fiancheggia l'intero corpo arrivando fino ai piedi (La Charité-sur-Loire, fig. 708). Le braccia, simili



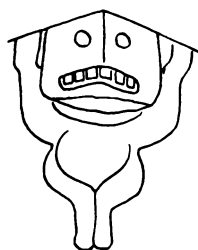
703



704



705



706



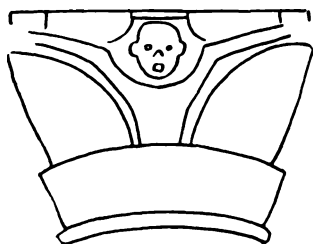
707



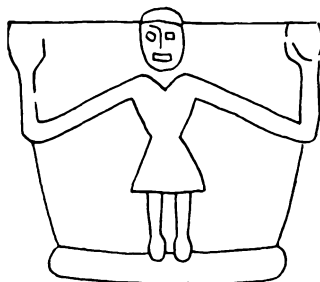
708

703. Vézelay. Personaggio del timpano – 704. Saint-Pierre-le-Moutier. Capitello – 705. Cahors. Bassorilievo – 706. Saint-Savin. Particolare di un capitello – 707. Beaugency. Particolare di un capitello – 708. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo.

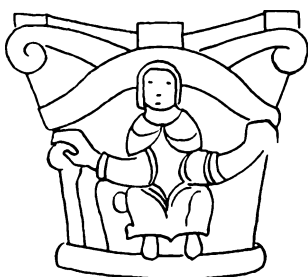
a dei bastoncini, si allungano e si aprono seguendo le volute angolari del capitello (Le Mans, fig. 709) o formandovi un'armatura geometrica. A Nevers (fig. 710) le braccia flesse verso l'alto di un personaggio in piedi scenderebbero, se distese, ben al di sotto delle sue ginocchia. Nella cattedrale di Le Puy (fig. 419) le braccia di uomini-*crochet* dalle enormi teste sono minuscole, perché il volume del torso lascia loro ben poco spazio.



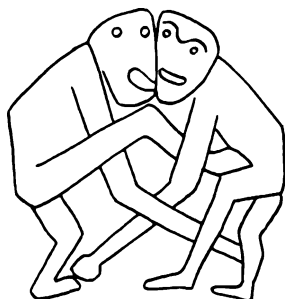
709



710



711

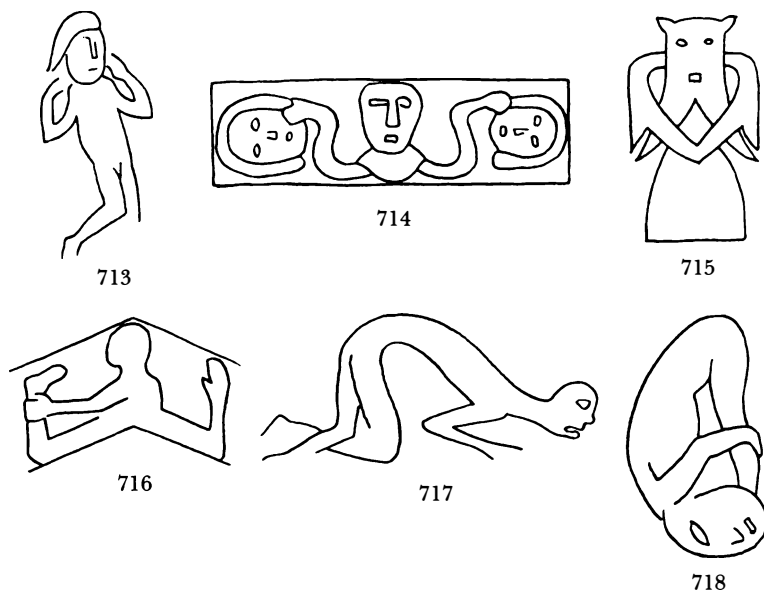


712

709. Le Mans. Capitello – 710. Nevers. Capitello del Musée Lapidaire – 711. Le Puy. Capitello – 712. Chadenac. Bassorilievo.

Nel museo della stessa città (fig. 711) le braccia diventano solide, potenti, e si allargano ampiamente riprendendo la curva del capitello cubico. A Saint-Leu-d'Esserent (fig. 259) l'attrazione esercitata dagli abachi ingrandisce le braccia di un vescovo benedicente al punto da renderle minacciose.

Le braccia assumono anche altre forme insolite. A Chadenac (fig. 712) diventano veri tentacoli più lunghi dello stesso corpo, e formano con le gambe un intreccio classico che annoda due creature scimmiesche in lotta. A Lavaudieu (fig. 713) le braccia di Eva – spaventata dopo il Peccato originale –, alzate, con i gomiti appuntiti, seguono i contorni di una palmetta. A Villers-Saint-Paul (fig. 714) sono simili a rettili, senza gomiti, e disegnano due tipi dell'ornamento con mani alle estremità, ognuna delle quali stringe una testa mozzata. Ad Avey-en-Pons (fig. 715) formano, con le mani giunte sul ventre, un impeccabile asso di cuori del motivo II. Le foglie della palmetta si riconoscono nelle ampie maniche che intersecano la barba appuntita. Nella stessa chiesa troviamo una figura

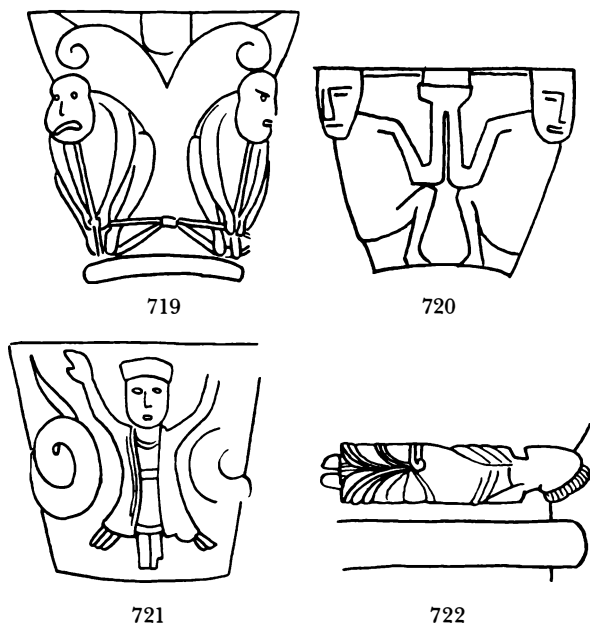


713. Lavaudieu. Bassorilievo – 714. Villers-Saint-Paul. Bassorilievo – 715-716. Ayy-en-Pons. Bassorilievi – 717. Cahors. Bassorilievo – 718. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo.

ancora più singolare (fig. 716), un personaggio privo di tronco che esegue la spaccata sull'astragalo. Le gambe alzate verticalmente costituiscono i lati di un rettangolo regolare. Ma in realtà la gamba è una sola, in quanto al posto dell'altra c'è un braccio, e quell'unica gamba è sorretta, con il gesto della sirena, dall'altro braccio del personaggio.

Per la morfologia dei tronchi, dei torsì dell'uomo, ricordiamo quei personaggi rettangolari, triangolari, poligonali e circolari (figg. 70, 79-83, 85) che rappresentano i temi elementari della geometria antropomorfa. A Cahors (fig. 717) e a La Charité-sur-Loire (fig. 718) il tronco umano, mobile e prodigiosamente flessuoso, si piega a formare un viticcio; a Lescar (fig. 719) e a Tournus (fig. 720) si arrotonda, diventa panciuto, una pesante massa immobilizzata in un *crochet*. A Saint-Savin (fig. 721) si restringe fra due spire di serpente, mentre a Moissac (fig. 722) il corpo di un personaggio disteso sopra l'astragalo è rigido e diritto come un bastoncino. La stessa parte anatomica sembra in grado di assumere, a seconda delle necessità, qualsiasi forma.

Si è lontani dalla misura antica, fondata sul rapporto delle parti fra loro, dove tutte le proporzioni si determinano reci-



719. Lescar. Capitello – 720. Tournus. Capitello – 721. Saint-Savin. Capitello – 722. Moissac. Particolare del capitello.

procamente, così che da un solo frammento è possibile ricostruire l'intera statua. La nozione di un canone organico è ignota alla scultura romanica, nella quale la figura umana viene definita da moduli che le sono per lo più estranei.

Ne risulta un popolo deforme: uomini robusti con gambe rachitiche, teste enormi (Lavaudieu, fig. 723; Saint-Martin-du-Canigou, fig. 724) e braccia smisuratamente lunghe avviluppate alle gambe (Oloron, fig. 725), esseri filiformi con una maschera dalle dimensioni schiaccianti (Bellegarde, fig. 214), gobbi con la testa sprofondata nelle spalle (Cosne, fig. 726), uomini-palla con la testa fra le gambe (Aulnay, fig. 457), fenomeni, uomini abnormi, storpi e ginnasti.

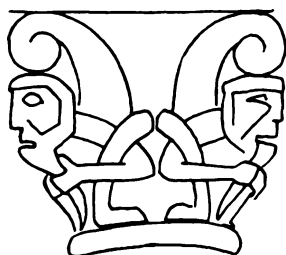
Questa umanità bizzarra si diffonde secondo le stesse regole, nello stesso ambito e sugli stessi supporti del bestiario fantastico, acquisendo quell'impronta animale che le conferisce, in qualche caso, un carattere selvaggio e feroce senza che peraltro si eclissi del tutto la natura umana. E questa commistione di familiare e insolito non fa che accrescerne gli effetti.



723



724



725



726

723. Lavaudieu. Capitello – 724. Saint-Martin-du-Canigou. Particolare del capitello – 725. Oloron. Capitello di Sainte-Marie – 726. Cosne. Bassorilievo.

III

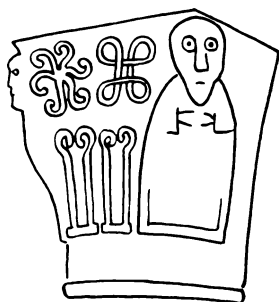
La fissità delle forme detta non solo le strutture e le alterazioni del corpo, ma anche i suoi movimenti. L'orrore del vuoto, l'attrazione della cornice, la necessità di seguire uno schema lo immobilizzano o lo animano. Il personaggio di Villers-Saint-Paul, san Pietro con la chiave stretta contro il petto, è rigido come una lastra di pietra verticale. Il personaggio quadrato di Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 72), piegato in tre ad angolo retto, come da uno spasmo, sfida tutte le leggi della statica. La figura del cerchio impronta sia uomini panciuti, tranquillamente eretti (Vaison, fig. 85), sia acrobati inarcati nell'esercizio del ponte (Avallon, fig. 79; Vézelay, fig. 81).

I personaggi-*crochet* dei tipi I e III sono per definizione figure stabili, fuorché nel caso in cui si combattono. I loro movimenti non sono liberi, le braccia ricadono lungo il corpo, si

serrano, si incrociano sul petto. Talvolta sono sollevate da atlanti che sostengono l'abaco (Saint-Révérien, fig. 484). Cariatidi che sembrano reggere il carico con la testa (Autry-Is-sards, fig. 727) assumono il ruolo di comparse. La sobrietà dei loro gesti traduce adeguatamente la solennità rituale di certe rappresentazioni religiose. In certi casi ne attenuano il carattere drammatico.

Il personaggio-*crochet* del tipo II, la cui raffigurazione è dettata dal contorno e non dall'asse, acquista dinamismo all'interno del blocco stesso. A Tarragona (fig. 728) è un angelo che si china sui Re Magi dormienti, a Saintes (fig. 729) un uomo inarcato all'indietro che conficca la spada nel collo di una bestia. Le figure, raddoppiate nel medesimo blocco, si avvinghiano in combattimento (Saint-Savinien, fig. 730).

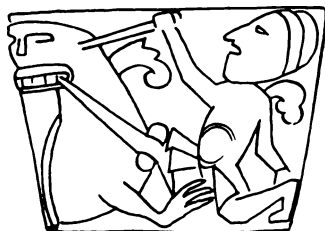
Le cornici fisse provocano movimenti violenti. Gli angeli che si rovesciano e si raddrizzano attorno all'aureola del Cristo sembrano quasi piroettare (Hereford, fig. 52). Il personaggio si inginocchia, si piega in due sotto lo spiovente di un



727



728



729



730

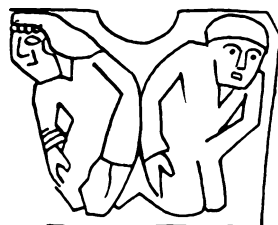
727. Autry-Is-sards. Capitello – 728. Tarragona. Capitello – 729. Saintes. Capitello – 730. Saint-Savinien. Particolare del capitello.



731



732



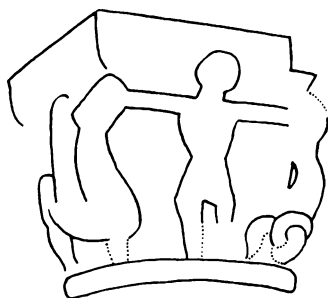
733



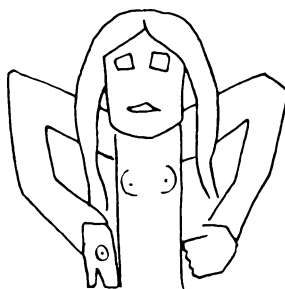
734



735



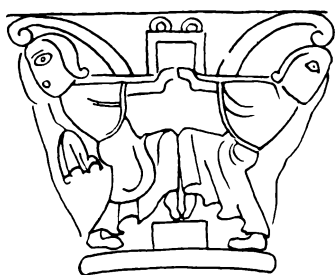
736



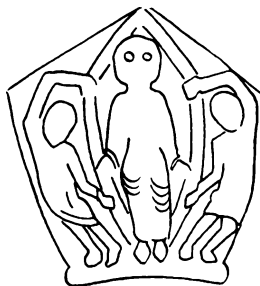
737

731. Saint-Paul-lès-Dax. Bassorilievo – 732. Villers-Saint-Paul. Bassorilievo – 733. Brive. Capitello – 734. Angers. Capitello di Saint-Aubin – 735. Angers. Capitello di Saint-Aubin – 736. Cosne. Capitello – 737. Brive. Bassorilievo.

architrave alverniate (Le Chambon). A Saint-Martin-d'Ainay a Lione (fig. 196) san Michele, in piedi sul drago, pende in avanti sotto la pressione del motivo I. A La Charité-sur-Loire (fig. 302) le stesse curve spingono all'indietro il busto e le braccia dei personaggi rampanti. A Saint-Paul-lès-Dax (fig. 731) gli angeli proiettati in aria da viticci si impennano con grazia. Il personaggio si inginocchia all'interno dello stesso ornamento (Villers-Saint-Paul, fig. 732) o sotto il peso del *crochet* (Brive, fig. 733). In conformità alla struttura del capitello,



738



739

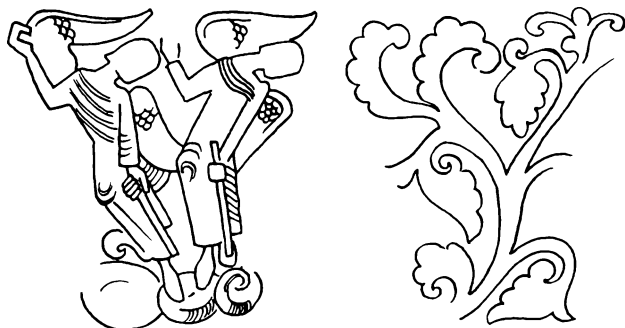
738. Marcilhac. Capitello – 739. Chadenac. Capitello.

alza le braccia (Angers, fig. 735) o le stende orizzontalmente (Cosne, fig. 736). A Brive (fig. 737) alza i gomiti sopra le spalle disegnando i contorni dello stelo T-E-P ad asso di cuori.

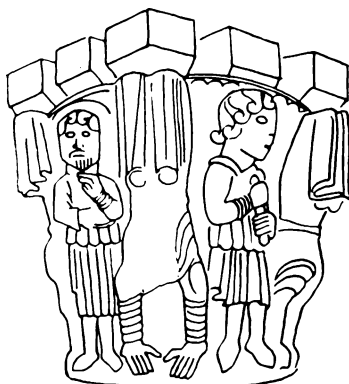
Nell'articolo sugli Apostoli e i giullari romanici, Focillon¹ ha studiato alcuni di questi movimenti provocati dall'attrazione della cornice non sull'intero corpo, ma unicamente sulle articolazioni e i punti sporgenti: la testa, le spalle, i gomiti, le ginocchia, i piedi. Tali contatti tra cornice e figura provocano movimenti bruschi. Il personaggio si anima, gesticola, cammina, corre, si piega, cade, nuota e si raddrizza. La «danzatrice» di Bourges, l'Apostolo di Souillac e la «nuotatrice» di Arles ne offrono degli esempi tipici, ai quali vanno aggiunte alcune danze e acrobazie interamente dettate dall'ornamento.

Una farandola di otto figure avvolge un capitello di Marcilhac (figg. 312 e 738): i busti inclinati all'indietro con grazia, una gamba sollevata, le braccia tese, una cascata di pieghe che fluttua disegnando i contorni della palmetta del motivo II. Il movimento dell'intera figura e ogni gesto sono dettati dalla sua immutabile struttura. A Chadenac (fig. 739) gli angeli che sostengono l'aureola si impennano all'indietro flettendo le braccia sopra la testa. È una danza il combattimento di due arcangeli contro il drago a Tolosa (fig. 740): le loro ginocchia sono leggermente piegate e i corpi paiono raddrizzarsi per poi inclinarsi da un lato, ma le braccia alzate e il battito delle ali ne ristabiliscono l'equilibrio. Fluttuano, scivolano come portati

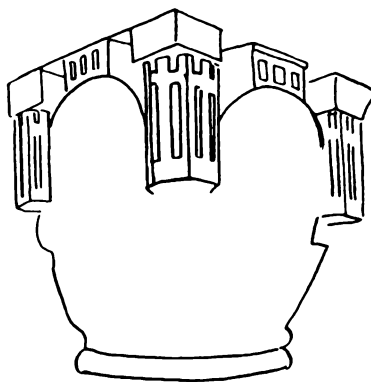
1. H. Focillon, *Apôtres et jongleurs romans*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1929. Si veda anche *L'Art des sculpteurs romans*, E. Leroux, Paris, 1931, cap. ix, «Études des mouvements», pp. 197 sgg. [trad. it. in *Scultura e pittura romanica in Francia*, Einaudi, Torino, 1972].



740



741



742

740. Tolosa. Bassorilievo del Musée des Augustins – 741-742. Sant Cugat del Vallès. Capitelli.

dal vento, riprendendo le linee degli steli ramificati che sembrano piantati nel corpo del mostro schiacciato. Immagine e ornamento risultano perfettamente sovrapponibili.

A Gerona e a Sant Cugat del Vallès (fig. 741) i danzatori stanno a testa in giù e camminano sulle mani. A Gerona le loro gambe si ripiegano come gli acanti-*crochet*. A queste figure impregnate di violenza si avvolgono dei serpenti, mentre sulle facce del capitello alcuni musicisti suonano la viola e un vescovo celebra la messa. A Sant Cugat le pieghe delle vesti ricadono non come fronde ricurve, bensì perfettamente diritte, come i pilastri delle torrette collocati agli angoli superiori del cesto di un altro capitello dello stesso monumento (fig. 742). A Modena (fig. 743) si può osservare una donna a testa in giù con in mano un gladio, a Saint-Paul-lès-Dax (fig. 744) un uomo appeso all'abaco per i piedi e con i capelli che ricadono a



743



744

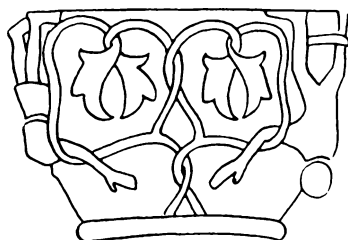
743. Modena. Particolare del capitello – 744. Saint-Paul-lès-Dax. Capitello.

ventaglio sull'astragalo. A Gerona i reprobri camminano sulle mani davanti a una tinozza infernale, mentre i diavoli li afferrano per le gambe scrollandoli come selvaggina.

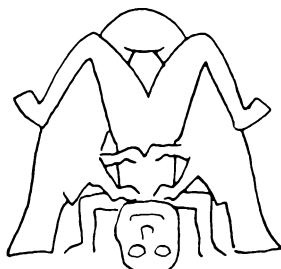
Sono posizioni acrobatiche che traducono effettivamente un tema iconografico, ma hanno il sapore della prova di abilità tipica dello spettacolo popolare. Ginnasti e contorsionisti mostrano i loro numeri strabilianti servendosi dell'ornamento come di una sbarra fissa o di un trapezio volante. Vi si appendono a testa in giù afferrando gli steli dei viticci alla stregua di anelli (Milano, fig. 745), camminano sulle mani aggrappandosi con le gambe ai colli di uccelli affrontati (Saintes, fig. 746), o si contorcono portando la testa fra le gambe divaricate ad asso di cuori (Brive, fig. 747).

Le figure acrobatiche sono figure ornamentali, cui l'uomo si adatta compiendo prodezze con il proprio corpo. Siamo sempre di fronte ad antinomie. Ancora una volta sono strutture immobili a favorire il gioco delle curvature, e i contorcimenti più inattesi si realizzano entro gli schemi più rigidi e serrati. I movimenti si producono e si trasmettono con la precisione di un meccanismo di orologio.

I movimenti suscitano altri movimenti che alterano e completano le forme. Le mani di personaggi impegnati nello strangolare mostri diventano enormi (Romans, fig. 748; Tournus, fig. 227), come quella di un personaggio benedicente (Saint-Leu-d'Esserent, fig. 259). Nel Giudizio Universale di Saint-Révérien (fig. 749) il braccio di un angelo teso verso una minuscola figura, che sembra quella di un bambino, si allunga fino a terra. A Modena lo stesso slancio produce un ef-



745



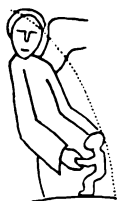
746



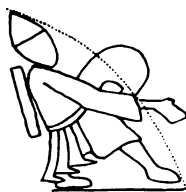
747



748



749



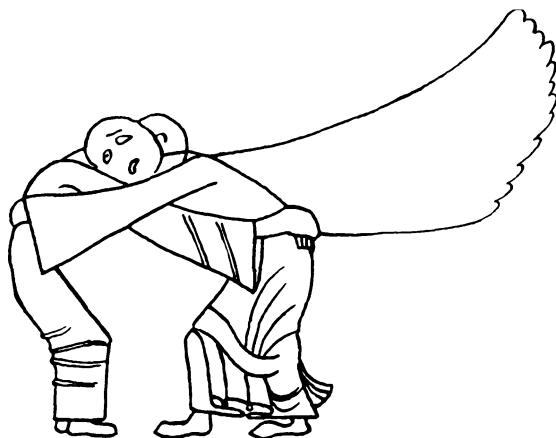
750

745. Milano. Capitello di Sant'Ambrogio – 746. Saintes. Capitello – 747. Brive. Bassorilievo – 748. Romans. Bassorilievo di Saint-Bernard – 749. Saint-Révérien. Particolare del capitello – 750. Modena. Particolare del capitello.

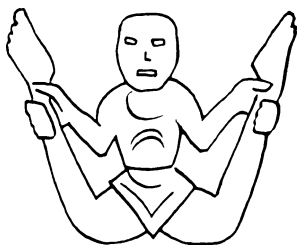
fetto analogo nella rappresentazione di un guerriero (fig. 750) e nella scena della Lotta con l'angelo (fig. 751); in quest'ultima la sproporzione delle braccia delle due figure, una delle quali alata, conferisce alla stretta un accento patetico.

Nelle speculazioni ornamentali le membra vengono rimodellate a seconda della loro funzione entro il quadro compositivo. In una base scolpita di Dax (fig. 753) l'atlante seduto sostiene l'astragalo sovrastante sia con la mano che con il piede. La sua gamba sinistra, alzata con vigore e sorretta anche dalla mano libera, risulta tre volte più lunga della gamba destra piegata. L'ipertrofia fisica dell'arto sembra derivare direttamente dalla sua funzione.

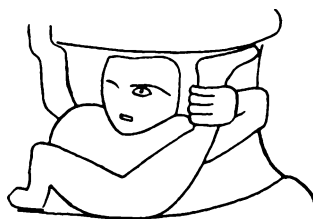
A Vézelay (fig. 638) le mani del Cristo emananti raggi di lu-



751



752



753

751. Modena. Bassorilievo – 752. Issoire. Bassorilievo – 753. Dax. Bassorilievo del museo.

ce sugli Apostoli, guidate dalla triangolazione del timpano, sono ingigantite dal gesto regale che simboleggia il potere sovrumano. Insieme alle dimostrazioni acrobatiche puramente formali si creano una mimica e un vocabolario comunicativi, aggiungendo forza espressiva a quelle combinazioni lineari che ne sono il supporto e la stessa ragione d'essere. Grazie al genio di un'arte, deformazioni e irregolarità si collocano nel cuore stesso delle regole dell'architettura e del suo ornamento. Ma questo disordine non è una conseguenza negativa, un gioco gratuito. Agli uomini che ha deformato e ai loro gesti attribuisce una forza semantica che ha il valore di un linguaggio. La mano enorme si alza per colpire o per benedire. La gamba cresce a dismisura per lanciarsi in una corsa impossibile. La stabilità stessa delle figure conferisce alle forme una pesantezza e una sostanza sovranaturali.

IX *Distacco e permanenza*

I. L'ULTIMO STADIO. Scissione fra geometria e figurativo.

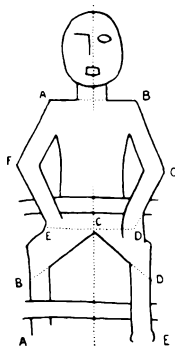
II. GEOMETRIA. Figure astratte dissimulate nella natura. Il « costruttivismo » romanico. Il rivestimento geometrico, figure regolari di pieghe, triangoli, cerchi e spirali. Temi decorativi, fasci, ventagli, conchiglie, fisarmoniche. La piega ordinatrice, la piega-applicazione e il suo straripare.

III. IL MOSTRO AFFRANCATO. Deformazione, sproporzione senza imposizioni esterne. La sirena e i bicefali araldici in libertà. Incroci e innesti. Moltiplicazione delle teste e montaggi diretti. La ricomposizione della sirena a doppia coda.

IV. L'UMANITÀ ERRANTE. I personaggi-*crochet* sui timpani e sugli architravi alverniati. Le figure dei timpani borgognoni sui capitelli. La mimica romanica e il movimento. Il gesto deformatore. Il ritmo della danza.

I

La scultura romanica è attraversata da contraddizioni. Per un gioco di forze opposte vengono elaborate forme complesse nelle quali convivono strutturazione e disordine, e che colpiscono anzitutto per l'esuberanza, il sontuoso scompiglio, il tumulto apparentemente sfrenato, derivanti tuttavia dall'osservanza di un ordine. La compresenza nello stesso corpo di due elementi contrari, l'immagine e l'astrazione, non può realizzarsi senza la sottomissione dell'uno all'altro, una sottomissione che in questo caso è rigeneratrice. L'immagine non viene distrutta, ma alterando i propri contorni si ricrea mediante l'astrazione. Deformazione e formazione sono sinonimi della nascita di un nuovo mondo in cui il canone organico della realtà concreta è sostituito da figure regolari invariabili, un mondo che nello stravolgimento della natura scopre potenti mezzi espressivi e in cui prorompono, suscitati da forze dissimulate all'interno di strutture fisse, movimenti inusitati. Combinati in un insieme coerente, i due partiti antinomici si ritrovano uniti indissolubilmente. Lo sviluppo contempla tuttavia un ultimo stadio in cui si verifica una sorta di disintegrazione, nella quale ogni elemento recupera il proprio valore specifico. La geometria, elaborata attorno e a partire dalle cornici architettoniche, sviluppa in modo autonomo le proprie ricerche lineari. Nate nei labirinti dell'ornamentazione, fauna e umanità fantastiche ne evadono, proliferando in pie-



754. Souvigny. Composizione del personaggio.

na libertà. I sistemi si riproducono e si ripetono con una sorta di automatismo, come grazie alla pratica acquisita su un terreno sempre favorevole.

II

La riduzione delle forme a figure regolari non dipende soltanto dalle legge della cornice e dall'ornamento, ma corrisponde a una particolare visione del mondo che ha i suoi angoli, le sue rette, le sue curve. Alcuni pensatori videro nella geometria l'anima stessa dell'universo. Focillon¹ cita un testo di Roberto Grossatesta a proposito degli scultori romanici ossessionati dalla geometria della natura, nella quale scoprono – attraverso una serie di semplificazioni – elementi e montaggi di forme pure che essi ribadiscono con decisione.

Dalla struttura del corpo umano risultano figure poligonali. A Souvigny (fig. 754) un personaggio del capitello compone due esagoni sovrapposti; i lati di uno degli esagoni sono formati dalle spalle (A-B), dalle braccia flesse (B-C C-D e A-F F-E) e dalla cintura (D-E); quelli dell'altro dalle anche (B-C e C-D) e dalle gambe divaricate (B-A D-E). Il corpo umano si trova dunque ricomposto su tracciati poligonali e simmetrici da esso stesso ricavati.

1. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 229 [trad. it. cit., p. 133].

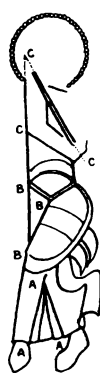
Le figure geometriche si affastellano. A Mauriac (fig. 755) la sagoma di un personaggio del timpano si scompone in tre triangoli geometricamente disgiunti, il primo dei quali (A) è formato dalle gambe, il secondo (B) dalle anche e dalla cintola, il terzo (C) dal braccio destro con in mano un libro. Uno dei lati dei due triangoli B e C si innalza lungo la stessa verticale che delimita il tronco. Le figure regolari tratte dalle diverse parti del corpo umano si connettono seguendo le proprie predisposizioni. Non si tratta, come a Bishopsteignton (fig. 75), di un personaggio triangolo, bensì triangolato, in cui gli schemi si innestano sulle normali articolazioni.

Queste frammentazioni e questi rivestimenti geometrici di volumi e di corpi diventano un procedimento comune. In un capitello di Autun (fig. 756) il diavolo che precipita a testa in giù è composto da otto triangoli, perfettamente leggibili: quattro sono formati da gambe e braccia, quattro dalle ali fissate a gomiti e ginocchia. A Beaulieu (fig. 757) tutte le articolazioni di un personaggio del timpano, spalle e gomiti (A e B), ginocchia (E e C) e caviglie (C e E), corrispondono ai vertici di triangoli i cui lati si incrociano e s'incastano. Usando una terminologia moderna, potremmo dire che in queste scomposizioni analitiche e ricomposizioni dai contorni ben definiti si riconosce una ricerca costruttivista.

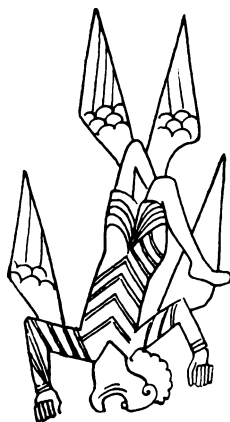
Questi rivestimenti geometrici si realizzano anche con il drappaggio delle vesti dei personaggi. Alcuni schemi fissi vengono costantemente ripresi: pieghe che cascano dritte, pieghe spezzate, triangolari, curve o a zigzag. I temi lineari corrispondono in genere alle diverse parti del corpo che ricoprono e al tempo stesso sostengono. L'involucro diventa in certo qual modo una cornice che assume anche il carattere di ornamento. Così a Corneilla-de-Conflent (fig. 758) la Vergine in maestà è ricoperta da due ampi ventagli che si aprono come palmette sul petto e sulle gambe.

A Aulnay (fig. 760) un angelo dell'archivolto è interamente costruito su queste articolazioni del vestiario, costituite da un triangolo isoscele A-C-D, con altri due triangoli A-C-B e A-D-E alzati lungo i suoi fianchi e un segmento di cerchio avente per corda C-D. I contorni della figura sono stretti in una rete di pieghe tese sull'archivolto. A Cahors (fig. 761) gli angeli dell'Ascensione, inarcati per la pressione di una curva ornamentale, sono sorretti da tre triangoli A, B e C, ventagli pieghettati che aderiscono al timpano.

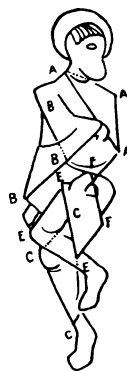
Le pieghe delle vesti della figura romanica si compongono indubbiamente in funzione dei volumi che ricoprono, nei



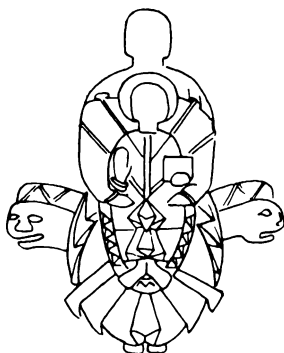
755



756



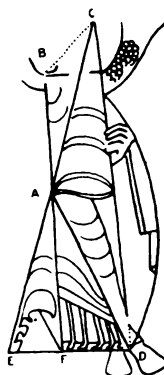
757



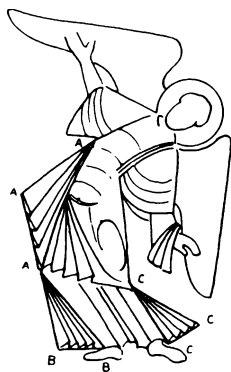
758



759



760



761

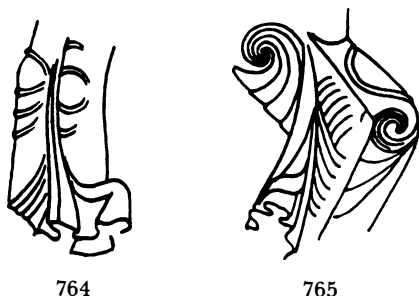


762



763

755. Mauriac. Composizione di un personaggio – 756. Autun. Bassorilievo – 757. Beaulieu. Composizione di un personaggio – 758. Corneilla-de-Conflent. Vergine del timpano – 759. Parma. Bassorilievo (particolare) – 760. Aulnay. Composizione di un angelo – 761. Cahors. Composizione di un angelo – 762. Saint-Paul-lès-Dax. Particolare delle pieghe scolpite – 763. Aulnay. Particolare delle pieghe scolpite.



764-765. Vézelay. Particolari delle pieghe scolpite.

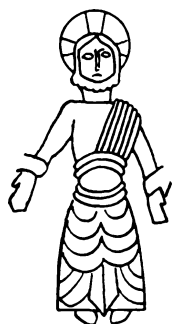
quali saldano in vario modo gli elementi. Tuttavia non cadono in maniera naturale, ma si irrigidiscono in schemi elaborati astrattamente, alla stregua di forme pure. Il disegno dei drappaggi si riduce infatti, come accade per l'ornamento romanico, a pochi temi elementari che si ripetono invariati in diverse combinazioni, come le pieghe a forma di piccoli triangoli isosceli che orlano le vesti pieghettate (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 762): pieghe diritte, simili alle scanalature di un supporto architettonico, archi di circonferenza che cingono il tronco, le gambe e le braccia (Aulnay, fig. 763), tracciati circolari che marciano il ventre e le ginocchia, spirali che segnano le ginocchia e si avvolgono sulle anche (Vézelay, figg. 764 e 765). Si osservano anche pieghe a fisarmonica, fasci e conchiglie di pieghe. A Saint-Nectaire (fig. 766) la tunica di Sansone è interamente formata di pieghe fitte come in un soffietto. Fasci di pieghe che cadono svasandosi formano spesso la cornice e gli assi della figura (Andlau, fig. 767), mentre la conchiglia, un ciuffo di pieghe a forma di campana, modella l'estremità di una veste rialzata, gonfiata dal vento (Donzy, fig. 768).

Il corpo umano è racchiuso in una geometrica armatura di tessuti che deriva dalla combinazione di figure fisse. Il busto del Cristo dell'Ascensione di Cahors (fig. 769) è rivestito di due triangoli, uno dei quali striato di curve. Dalla spalla e dal braccio cadono «fasci» che amplificano il gesto di benedizione, mentre all'altezza delle gambe si aprono «ventagli» simili a vele che sembrano sospingerlo. A La Charité-sur-Loire (fig. 771) il personaggio è incorniciato da due «fasci», di cui uno scorre lungo la schiena leggermente flessa e l'altro pende verticalmente dalla mano sinistra sollevata. L'intera sagoma è racchiusa in un triangolo il cui vertice inferiore poggia su una «conchiglia», all'estremità di un drappo fluttuante nell'aria.



766. Saint-Nectaire. Bassorilievo (particolare) – 767. Andlau. Bassorilievo – 768. Donzy. Particolare delle pieghe scolpite – 769. Cahors. Personaggio del timpano – 770. Angoulême. Personaggio del timpano – 771. La Charité-sur-Loire. Personaggio del timpano.

I volumi sono frazionati dalle figure regolari che ne attraversano la superficie suddividendone in certo qual modo i piani. Gli angoli, le rette e le curve si moltiplicano, si incrociano e si aggrovigliano, imprimendo alle masse statiche una sorta di movimento. Il rilievo dei personaggi tranquillamente eretti, seduti, in piedi, è animato e messo in risalto dalla geometria delle loro vesti. La figura irrigidita del Cristo di un capitello di Hildesheim (fig. 772) ha il petto attraversato da un drappoggio a fisarmonica che cade obliquamente dalla spalla fino al ventre cinto di ellissi. Doppi semicerchi ondegianti scivolano lungo i fianchi fino al ginocchio, mentre un fascio verticale scende dalle ginocchia ai piedi marcando la leggera divaricazione delle gambe. A Saint-Paul-lès-Dax (fig. 773) due archi di circonferenza girano intorno al ventre di una figura



772



773



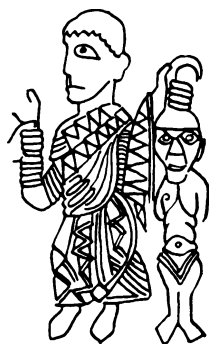
774

772. Hildesheim. Bassorilievo di St. Godehard – 773. Saint-Paul-lès-Dax. Bassorilievo – 774. Parma. Bassorilievo.

in piedi, mentre l'intera parte inferiore della veste è mossa da una cascata di triangoli, ovvero uno dei motivi dominanti di queste composizioni. Li si ritrova per esempio anche a Parma (fig. 774) nelle belle figure dell'Antelami, già pervase da uno spirito nuovo. Un grande triangolo isoscele si estende dalla spalla al ginocchio tagliando trasversalmente l'intero corpo; la base inclinata altera l'assetto di una sagoma dall'atteggiamento e dai gesti peraltro misurati. Un secondo triangolo, appoggiato a uno dei lati del primo, riprende lo stesso schema amplificandolo, controbilanciato da un terzo triangolo più piccolo che scende tranquillamente dalla parte opposta. Abbiamo come l'oscillazione di un bilanciante che regola i movimenti all'interno di una forma equilibrata e fissa. Le gambe sono incorniciate da tre fasci di pieghe.

Ma le stesse pieghe possono anche provocare, sulle superfici, agitazioni violente. Da un vortice di stoffa emergono labirinti di linee. Sul collo e sul petto si riversano valanghe di zigzag e di triangoli. Dappertutto si aprono ventagli. Le maniche si coprono di braccialetti. Sono armature rigide, pesanti, sovraccariche. In un rilievo di La Sauve-Majeure (fig. 775) la sfarzosa geometria del drappeggio di Dio Padre contrasta con la nudità di Eva appena nata, che egli solleva tenendola per i capelli.

Un'esuberanza barocca increspa le trame strutturate di tessuti morbidi e vaporosi. Le pieghe emergono e sprofondano nelle ondulazioni della superficie. I «ventagli» si fanno più flessibili, le scanalature si inflettono e infittiscono saturando la superficie. A Donzy (fig. 776) la veste della Vergine



775



776

775. La Sauve-Majeure. Bassorilievo – 776. Donzy. Particolare delle pieghe scolpite.

in maestà cade a terra con una cascata di fasci irregolari e di conchiglie.

Introdotta nel rilievo sotto forma di pieghe, il disegno geometrico vi si innesta mostrando le sue caratteristiche combinazioni. Originariamente è stato senza dubbio determinato dalla configurazione del suo supporto, ma sotto il segno dell'astrazione, alla ricerca delle figure regolari che da essa si ricavano, se ne distacca, ricostruendosi come un tessuto indipendente. La sapiente combinazione di poligoni e fasci, ventagli e spirali costituisce ancora un ornamento, che però non compone né deforma più i corpi che circonda. Le ossessioni geometriche si concentrano sulle vesti. Le figure dell'Onnipotente a La Sauve-Majeure (fig. 775) e della Vergine a Donzy (fig. 776), avvolte in un mosso drappeggio di triangoli e conchiglie, restano impassibili.

III

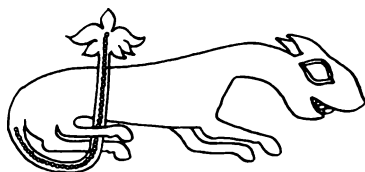
Le astrazioni e le deformazioni che ne risultano, all'origine di un meccanismo visionario, proseguono il loro sviluppo in modo indipendente, ciascuna nel proprio ambito. C'è scissione e diversificazione. Le strutture geometriche si dispiegano sulla superficie. Le figure deformate continuano dal canto loro i propri capricci, emancipandosi da qualsiasi costrizione esterna. Il segno che hanno impresso negli spiriti ne ha fortemente favorito la proliferazione.

La figura animale, ricomposta e sfigurata dalla legge della cornice e dell'ornamento, vi si sottrae riprendendo a manipolare le proprie forme. Il bestiario romanico non cessa di stupire, moltiplicando le stranezze anche al di là delle tradizioni leggendarie. Deformità e sproporzioni sono ricercate come meraviglie della natura. Appaiono così quadrupedi dal collo smisurato (Pitsford, fig. 777) o senza collo, con la testa sprofondata nelle spalle (Fritwell, fig. 778) o dal tronco lunghissimo (Beaulieu, fig. 779), frutto non di un imperativo tecnico o di scarsa abilità, ma dell'ossessione per l'insolito.

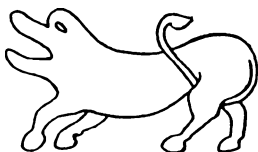
A Saint-Aignan (fig. 780) il cervo che salta ha un petto posante, magnifiche corna e zampe minuscole. Sfuggita da qualche cornice architettonica, la bestia reca tuttavia con sé le forme e le deformità che ha acquisito al suo interno. I mostri abbandonano le armature rigide su cui si sono formati e recuperano una piena libertà di movimento. La sirena marina avvolge la coda su se stessa e brandisce un pesce intero a mo' di seconda coda (Angers, fig. 781), oppure lascia cadere le code incrociandole come fossero gambe (Lescar, fig. 782). La stessa libertà si osserva per quanto concerne i rettili che sostituiscono le code della sirena. I due serpenti che a Tournus (fig. 227) descrivono le loro curve simmetriche ai lati di un demone che li tiene stretti nelle mani si drizzano, a La Charité-sur-Loire (fig. 783), sovrapposti sullo stesso lato del personaggio che attaccano, mentre a Gerona (fig. 784), annodati alle gambe di un reprobato condannato ai tormenti infernali, spezzano la disposizione classica della sirena lanciandosi in ogni direzione. Il soggetto prevale in certo qual modo sullo schema che lo ha generato. Perfino le figure araldiche, irrigidite nella propria struttura ornamentale e semantica, inalterabile per definizione, si animano disegnando nuovi tracciati.

L'aquila bicefala che a Ripoll (fig. 329) dispiega maestosamente le ali, con le zampe e i colli rigorosamente simmetrici, riappare, fremente, a Barcellona, nel chiostro di Sant Pau del Camp (fig. 785). Il possente doppio collo con testa di drago è gettato all'indietro, i temibili artigli affondano nel cesto del capitello, le piccole ali sono ripiegate. È un uccello da preda fantastico, appollaiatosi liberamente su una colonna, assai diverso da quello araldico cristallizzato da millenni. A Modena (fig. 786) il drago bicefalo che a Poitiers formava il motivo III a X (fig. 318 b) si avvolge attorno a un quadrupede che gli divora una delle teste.

Determinato dalla moltiplicazione dei corpi di una creatura composita, il tema della moltiplicazione delle teste si dif-



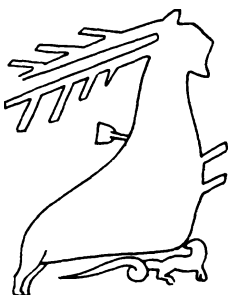
777



778



779



780



781



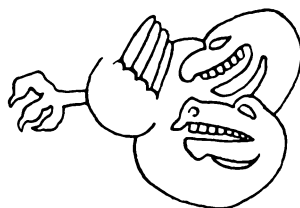
782



783

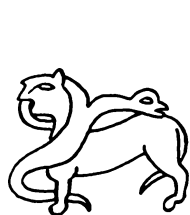


784



785

777. Pitsford. Bassorilievo – 778. Fritwell. Bassorilievo – 779. Beaulieu. Bassorilievo – 780. Saint-Aignan. Bassorilievo – 781. Angers. Bassorilievo di Saint-Aubin – 782. Lescar. Bassorilievo – 783. La Charité-sur-Loire. Bassorilievo – 784. Gerona. Bassorilievo – 785. Barcellona. Bassorilievo di Sant Pau del Camp.



786



787



788

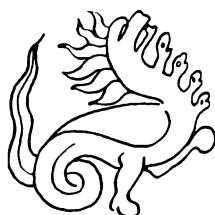
786. Modena. Bassorilievo – 787. Tarragona. Bassorilievo – 788. Pavia. Bassorilievo.

fonde in modo autonomo. È possibile così osservare una seconda testa innestata su un corpo non duplice. A Tarragona (fig. 787) è attaccata all'escrescenza sulla nuca di un uomo-uccello. A Pavia (fig. 788) una seconda testa serpentina spunta sulla coda di un drago che addenta contemporaneamente il braccio, la testa e la schiena del personaggio che lo cavalca. Teste di serpente e teste di uccello pronte a mordere si moltiplicano lungo i colli. A Parma (figg. 789 e 790) un quadrupede ne possiede quattro, un drago cinque. Sette teste, di cui cinque disposte a mazzo sulle spalle e due sulla coda biforcuta, dondolano su un felino sculpito fra i mostri del Giudizio Universale di Beaulieu (fig. 791), senza relazione diretta con la bestia della Visione di san Giovanni, che presenta le sette teste sia raggruppate in fascio sul petto che allineate sul dorso.

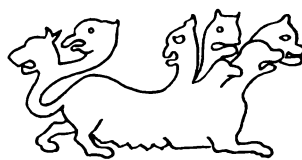
Anche il tema della diversificazione degli elementi e delle specie sul medesimo corpo prende nuovo vigore in margine a quei montaggi entro schemi uniformi che ne hanno fortemente favorito lo sviluppo. La creazione di esseri compositi



789

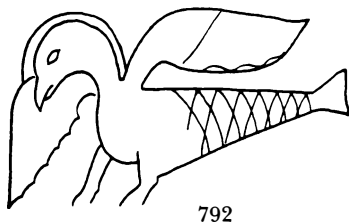


790

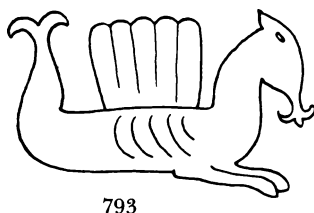


791

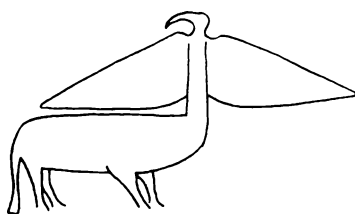
789. Parma. Bassorilievo della Cattedrale – 790. Parma. Bassorilievo del Battistero – 791. Beaulieu. Bassorilievo.



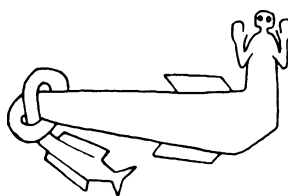
792



793



794



795

792-793. Sion. Bassorilievi – 794-795. Long Marton. Bassorilievi.

avviene allora in modo spontaneo mediante incroci e innesti, al di fuori di qualsiasi formula codificata.

L'uccello-pesce e il cavallo marino di Sion (figg. 792 e 793) offrono esempi particolarmente curiosi di queste combinazioni. Le diverse parti del corpo, appartenenti a specie distinte, si connettono direttamente, senza alcun adattamento. Non sono esseri organici, ma montaggi di pezzi ritagliati. A Long Marton (figg. 794 e 795) queste giustapposizioni sono ancora più brusche. Un piccolo tronco umano con le braccia alzate è impiantato verticalmente su un enorme pesce orizzontale: è una sirena marina ricomposta con pezzi disparati; una seconda coda appare ripiegata sotto il ventre, attaccata all'estremità del corpo con un nodo. È difficile ricostruire in modo più radicale un mostro universalmente conosciuto disponendo diversamente ognuna delle sue parti. Non meno sorprendente risulta l'animale ibrido composto dai corpi in certo qual modo indipendenti di un quadrupede e di un uccello: il quadrupede ha una testa d'aquila sorretta da un lungo collo costituito da un uccello simile a un bastone; le due grandi ali spiegate non sono attaccate alla schiena, ma in cima al collo. Colpisce una simile incoerenza in tanto rigore. Il gioco della fantasia, stimolato e messo a punto da una tecnica formale, riesce a spingersi oltre i suoi mezzi.

IV

La figura umana non si comporta diversamente. Si libera da certe convenzioni conservando però le stranezze fisiche che ne derivano. Soggiogandola alla loro legge, architettura e ornamento non distruggono la figura umana, ma, al contrario, le conferiscono un carattere e una vita peculiari. Così, il personaggio-*crochet*, figura dalla grossa testa con un corpo solidamente strutturato come supporto, riappare in altre collocazioni. Numerosi esempi si possono osservare in Alvernia – Clermont-Ferrand, Issoire, Orcival, Saint-Nectaire fra gli altri –, dove prorompe da ogni parte un popolo poderoso e massiccio. Secondo Laran,¹ che ha compiuto misurazioni sistematiche delle proporzioni della scultura francese del XII secolo, il rapporto fra il corpo e la testa sarebbe di 3 a 8 per gli angeli di Notre-Dame-du-Port e di 3 a 6 in media. Nel saggio sull'uomo nella scultura romanica, Louis Bréhier² ha intuito le origini ornamentali di tali sproporzioni. È l'umanità dei tozzi capitelli delle chiese alverniate che si ritrova sui loro timpani e i loro architravi, la cui struttura non implicherebbe alcuna costrizione simile.

A differenza dell'Alvernia, la Borgogna, con Vézelay e Autun, è la regione delle figure gracili, irrequiete, magre. I modelli si formano sui timpani, dove si stirano, con minuscole teste, in rettangoli allungati, e dove i loro gesti e i loro bruschi movimenti sono governati da triangoli. Le stesse figure spigolose e affilate si ritrovano sugli architravi e sui capitelli in ambiti del tutto diversi. Il bisogno di una relativa uniformità dei personaggi scolpiti all'interno del medesimo monumento fa sì che le figure libere si adattino al modello delle figure vincolate. Vediamo così riprodursi e propagarsi, attorno a un'immagine esemplare e indipendentemente dai consueti sistemi di formazione, una popolazione che si ricollega allo stesso ceppo. L'intera umanità romanica si trova direttamente o indirettamente assoggettata a una legge che ne determina le peculiarità, ivi comprese le più bizzarre anomalie. Anche operate in modo diretto e sottratte alle convenzioni geometriche ornamentali, le brutali deformazioni del corpo umano diventano un mezzo espressivo privilegiato (Anzy-le-Duc, fig. 796).

1. J. Laran, *Recherches sur les proportions de la sculpture française au XII^e siècle*, in «Revue archéologique», 1907-1909.

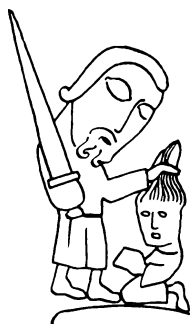
2. L. Bréhier, *L'Homme dans la sculpture romane*, Librairie de France, Paris, 1927.



796. Anzy-le-Duc. Capitello. Foto Archives Éd. Arthaud.

I giganti, i nani, i deformati, gli storpi sembrano dotati di un potere magico, inquietano e affascinano. In una mimica elaborata si costituisce il vocabolario di una lingua violenta, diretta, che acquista un suo valore. Dalla sintassi si passa alla retorica.

Le teste e le membra ingigantite sono eloquenti. A Lescar (fig. 797), nella Strage degli innocenti, la testa di un guerriero piegato sulla propria vittima diviene gigantesca, e non per



797



798

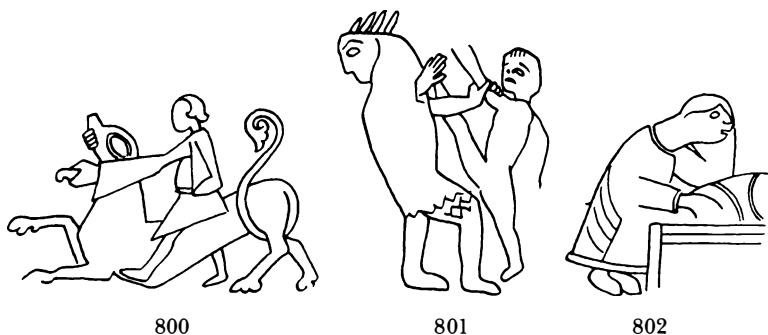


799

797. Lescar. Bassorilievo – 798. Angers. Bassorilievo di Notre-Dame-du-Ronceray – 799. Vézelay. Bassorilievo (particolare).

ristabilire un equilibrio, ma per diffondere l'angoscia. A Notre-Dame-du-Ronceray ad Angers (fig. 798) le mani di un prete che sorregge un libro sono simili a vassoi, più grandi della sua testa, mentre a Vézelay (fig. 799) il braccio di Golia sconfitto è quello di un gigante, unico segno della sua identità e della sua caduta, giacché il corpo e l'altro braccio sono di dimensioni normali. Le braccia alzate per la benedizione o per il combattimento sono spesso più lunghe del normale (Blois, Elston). A Highworth (fig. 800) le mani e le braccia di Sansone che squarcia la gola del leone risultano mostruosamente ingigantite, allungate e protese in avanti. A Chauvigny (fig. 801) mani e braccia si restringono e rientrano nel corpo di un personaggio che cerca di afferrare un uomo che lo respinge con i piedi. Il collo di una delle Pie Donne piegate sul sepolcro di Gesù diventa più grande per sottolineare il suo slancio (Saint-Hilaire a Poitiers, fig. 802). Quello di un soldato minacciato da un gladio si restringe e sparisce (Vézelay).

Le convulsioni, i movimenti bruschi del corpo umano catturato nell'ornamento non si acquietano una volta che la figura se ne è affrancata. Il ritmo della danza, gli esercizi acrobatici hanno fortemente segnato lo spirito della scultura romanica. A Charlieu le due figure sulla base dell'archivolto si muovono con la stessa frenesia dei due angeli del timpano, senza riprenderne lo schema. Ad Angoulême gli Apostoli che vanno a predicare il Vangelo nel mondo avanzano con decisione sul timpano, ricalcando con la triangolazione dei corpi e delle vesti le volute di un tralcio. Nelle Ascensioni di Cahors e di Mauriac gli angeli che si slanciano verso il Cristo compongono una coreografia: con le spalle e i piedi gettati all'indietro sulla stessa



800. Highworth. Bassorilievo – 801. Chauvigny. Bassorilievo – 802. Poitiers. Bassorilievo di Saint-Hilaire (particolare).

curva, l'intero corpo teso come l'arco pronto a scoccare una freccia, riproducono liberamente un preciso tema ornamentale. La foga e la geometricità esasperata dei movimenti e delle forme non si attenuano e continuano a diffondersi con la stessa costanza, anche al di là e al di fuori delle trame che li hanno generati. La causa è superata dagli effetti.

A un dato momento del loro sviluppo logico, deformazione e formazione, fatalmente congiunte, pervengono a una scissione; l'ordine e il disordine, confusi, finiscono per riscoprirsi e riaffermarsi autonomamente, senza però rinnegare alcunché di quel mondo di artifici scaturito dai loro confronti diretti, assicurandone anzi in certo qual modo continuità e sopravvivenza.

Conclusione

Il lavoro qui presentato è stato intrapreso come uno studio strettamente formale della scultura romanica, senza altre preoccupazioni di carattere iconografico o storico. Nel corso della ricerca, tuttavia, ci siamo imbattuti in elementi il cui significato oltrepassa di gran lunga il quadro dei valori puramente plastici che abbiamo tenuto come costante punto di riferimento: la formazione e la deformazione, il disordine dettato dall'ordine nell'accezione metafisica e come meccanismo visionario e ragionato di una forma di pensiero. I principali aspetti della scultura romanica derivano direttamente da questi sistemi, di cui essa presenta una delle versioni figurative più radicali ed elaborate. Nella congerie delle immagini e delle forme di cui si è seguito lo sviluppo lungo nove capitoli si rivela, come una dimostrazione, tutto un insieme coerente e rigoroso di speculazioni condotte a partire da una serie di schemi grafici.

Indubbiamente il nostro esame della scultura romanica risulta largamente incompleto, e non si è soffermato su tutti gli elementi di questa grande arte, ma soltanto su alcuni procedimenti tecnici che ne governano un aspetto sorprendente, spesso attribuito alla goffaggine o agli eccessi della più sfrenata fantasia. Questo tipo di approccio è giustificato non solo dal numero degli esempi a sostegno della tesi, ma anche dall'omogeneità che li contraddistingue. I nessi, per nulla casuali, risultano costantemente dimostrati dalla proliferazione di

repertori in cui le formule desunte le une dalle altre si susseguono come un calcolo matematico, o come un rigoroso ragionamento sui rapporti tra strutture e raffigurazione, da noi paragonati a una dialettica.

Queste concordanze – spesso inattese –, lungi dal rappresentare un ostacolo alle nostre indagini, le hanno anzi di molto facilitate. Abbiamo cominciato il nostro lavoro raccogliendo alla rinfusa una grande quantità di documenti di natura e provenienza disparate, per poi distribuirli su un grande tavolo come in un gioco di carte, in base alle figure geometriche, senza tenere conto dell'origine, dei luoghi di provenienza, delle date o dei soggetti. Ne è scaturito un ampio quadro dalle sequenze perfettamente articolate, in cui è possibile cogliere la progressione logica di uno sviluppo contro natura: strutture preliminari, calcoli matematici, montaggi di apparati complessi, distacco. Si percepisce così l'assoluta precisione e l'universalità di alcune regole che consentono di riconoscere, anche in rilievi del tutto indipendenti, soluzioni e figure identiche.

In principio era l'architettura. Con i suoi volumi pieni, le grandi superfici murarie, il movimento e l'equilibrio delle sue masse, l'edificio romanico è già di per sé un blocco scolpito, depositario e promotore di un ordine, e detta così la prima legge alla scultura che lo decora, la quale non è un rivestimento, ma si incorpora nel monumento sottolineandone alcune parti e occultandone alcune forme. L'orrore del vuoto e l'attrazione della cornice giocarono un ruolo particolarmente importante, e agirono come fattori primari nel congiungimento delle rappresentazioni figurative con le strutture dei loro supporti. Per queste vie traverse l'astrazione si è imposta alla rappresentazione plastica e l'ha compenetrata.

Il processo è illustrato da una serie di architravi alvernati che infrangono l'isocefalia dei personaggi allineati espandendo le loro triangolazioni all'interno del rilievo, che rimane in forma di cornice interna anche quando scompare come vera e propria cornice esterna. Così ad esempio nella rappresentazione dell'Ascensione, dove i triangoli disegnati dalle ali degli angeli riportano sui timpani le linee tipiche del frontone.

Questa successione di cornici esterne e interne è ancora più evidente nelle composizioni più compresse di piccoli pannelli, di medaglioni rettangolari o circolari, nei quali l'uomo o l'animale diventano quadrato, anello o disco, e dove perfino la mandorla di un santo è ripetuta nella forma ovoidale del corpo. In queste serie si può vedere molto bene come una figura regolare si trasformi in essere animato, e come un cor-

po reale diventi una figura regolare. La dimostrazione preliminare di questo sviluppo biunivoco si fonda su schemi elementari dell'armatura in continua evoluzione, i cui segreti sono rivelati dall'ornamento. Ci troviamo ancora davanti a un meccanismo sorprendente, minuziosamente regolato, che crea una moltitudine di forme con una sola matrice, sempre la stessa, rappresentata dallo stelo-racemo ondulato di palmetta stilizzata (motivo I). Lo schema può raddoppiarsi, quadruplicarsi, costituendo nuove unità (motivo II, motivo III, motivo a 8, motivo a X) che, raggruppate e spezzate, producono fioriture sempre nuove. Tutti i modi per tracciare diversamente una curva sono volta per volta utilizzati. Nei meandri sovraccarichi si indovina dietro ogni sinuosità la medesima curva.

I procedimenti per organizzare una superficie nuda e tracciare una figura vengono elaborati nel campo della pura decorazione, ed è in tale contesto che matura l'intero programma geometrico della scultura romanica, seguito con la stessa applicazione nella rappresentazione figurativa. Pur ossessionato dall'astrazione, lo scultore romanico non si accontenta, come il decoratore arabo, di uggiose speculazioni sulle strutture lineari. Egli applica tali strutture alla realtà, di cui riesce, con quegli stessi tracciati, a disegnare i contorni. Nei dedali dell'ornamentazione appare un universo per metà reale e per metà fittizio, al tempo stesso rivelazione della natura e visione dello spirito.

Alcuni esempi arcaici (Digione, fig. 172; Saintes, fig. 175; Limoges, fig. 177) ci permettono di assistere in qualche modo a questo incontro di elementi che, come una collisione, continua a lasciare una traccia, giacché ognuno di essi ha conservato la propria essenza. Ma esistono numerosi casi in cui la fusione avviene senza urti, e talvolta persino in modo nascosto. Le figure regolari imposte alla raffigurazione vi si dispiegano con il loro concatenamento logico, come una dialettica delle immagini e delle forme.

Fauna e umanità irrompono nella rete degli ornamenti seguendo i percorsi iniziali, riprendendone la successione dei motivi e dei molteplici adattamenti; si identificano con gli elementi ornamentali e ne ricalcano gli elaborati montaggi, si flettono, si spiegano e si raggruppano secondo le stesse regole. E da queste manipolazioni scaturiscono mostri. La sirena a due code e il portento con il corpo doppio e una sola testa incarnano perfettamente il motivo II ad asso di cuori, con il suo doppio stelo saldato alla palmetta che esso incornicia. La crea-

tura con due teste su lunghi colli e un solo corpo compone il motivo III a steli ramificati e, versione integralmente teratomorfa di un ornamento, si presenta come un compimento, una convulsione logica (o piuttosto un inizio?) delle sue trasmutazioni. Fauna e umanità si profilano sullo sfondo di tutti gli sviluppi ornamentali. Uomini incorniciati da animali e triadi umane, combattimenti favolosi, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, san Luca, la Strage degli innocenti, l'Inferno, lo stesso Cristo della Crocifissione si sovrappongono a questi schemi, vengono modellati con il medesimo stampo. Esseri fantastici nascono spontaneamente dalla giustapposizione delle concatenazioni e degli incastri di queste figure con pezzi intercambiabili. Il mostro di Moissac, la Lussuria di Urcel sono esempi significativi di come la precisione dei montaggi, lungi dall'ostacolare la fantasia, la sbrigli anzi del tutto.

Scolpiti sul cesto di un capitello, gli ornamenti aderiscono strettamente alle sue forme, si svolgono in fregi continui o si adattano alle sue sporgenze e ai suoi assi. Con i suoi steli ad asso di cuori, il motivo II delinea già i contorni di un *crochet*; vi aderisce quindi con naturalezza, introducendo numerosi temi. Ma il *crochet* ha strutture proprie, che implicano raffigurazioni specifiche. Non si tratta più di un bassorilievo che ricopre una superficie, ma di un volume solido a tre dimensioni riempito dalla figura. La sfilata delle immagini e delle forme ricomincia non attorno, ma nel corpo stesso delle masse. I *crochet*, così come tutti gli altri elementi della sua composizione – pannelli assiali e basamento – racchiudono ciascuno un certo numero di figure specifiche che sembrano venir fuori da una scatola e rientrarvi. Su innumerevoli capitelli è proiettato un film in cui uomini e animali si liberano progressivamente dalla pietra e allo stesso tempo vi si incorporano fino a scomparire. Spesso sagome simili – l'economia del supporto architettonico ne limita infatti la varietà – compaiono in posizione analoga e sui medesimi assi. Ne abbiamo contati sei tipi, che tuttavia danno origine a svariate rappresentazioni. Non sono le figure, ma i soggetti che cambiano di continuo. Gli stessi attori recitano scene differenti, e la medesima scena può essere rappresentata da attori diversi. La scenografia romanica comporta un vasto programma con le stesse comparse, le stesse posture, gli stessi gesti. Così, i medesimi personaggi, seduti alla stessa tavola, compaiono volta per volta nell'Ultima Cena, nella Moltiplicazione dei pani, nel Festino di Erode, nel Convito in casa di Simone. Differenza e uniformità diventano qui due stati complementari.

Una terza serie di rilievi si dispiega sui timpani. Le composizioni di dimensione media o piccola riprendono ancora i gruppi antitetici dei capitelli, trapiantandoli tuttavia su un nuovo terreno. È nei temi trionfali dei grandi portali che il sistema erompe in tutta la sua maestosità e potenza. Nella visione del Cristo tetramorfo si ritrova una palmetta del motivo II, nella Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli una foglia dentellata. Lo schema dell'ornamento non poteva tuttavia bastare per il montaggio di queste rappresentazioni complesse, così si è provveduto a costruire una rete geometrica complementare che, stesa come una misteriosa tela di ragno, ha prodotto la moltiplicazione dei punti di riferimento e delle suddivisioni delle superfici in scomparti. Una sorta di esplosione si produce all'interno della fitta tramezzatura, la cui struttura complessa sommerge lo schema basilare, nascondendone il codice. Spesso quest'ultimo è ricostituito su un rilievo vicino, generalmente sull'archivolto, dove si ritrova, nella forma e nella dimensione originarie, il piccolo ornamento che ha determinato il tema dei fastosi spiegamenti e delle mischie delle grandi composizioni che incornicia. Moissac, Vézelay, Charlieu offrono esempi prodigiosi della potenza di questi mezzi: sagaci strutturazioni possono scatenare autentici cataclismi.

Calcoli e mischie rappresentano il gioco di formazione e deformazione, ovvero i due aspetti fondamentali della scultura romanica, e dei due è di sicuro il secondo quello più stupefacente. È un linguaggio violento, spesso brutale, enigmatico, dagli accenti favolosi, che si innesta in una sintassi di cui attenua la rigidità delle costruzioni. Lo stupore che queste composizioni suscitano al primo impatto è dovuto non alla causa ma all'effetto, un effetto opposto alla causa che lo produce. Distrutto, annientato dall'intrusione di figure regolari, il mondo delle forme viventi si reinventa in territori e in una natura peculiari. Nel regno animale assistiamo alla fabbricazione dei mostri con tutti i mezzi possibili: deformazione e montaggio delle specie, scambio delle parti anatomiche, moltiplicazione e riunificazione dei corpi. L'immaginazione è sfrenata, ma opera con la precisione di un meccanismo di orologeria, smontando e rimontando gli elementi su un unico telaio che può servire a un'infinità di combinazioni. Lungi dal ridurla a un insieme di giocattoli meccanici, queste elaborazioni tecniche ridanno una vita selvaggia a una fauna che ha dominato l'universo romanico e con la quale, in certo qual modo, si imparenta anche l'umanità romanica.

Un bestiario antropomorfo si diffonde a sua volta. Di certo

sono stati utilizzati accorgimenti speciali per mantenere la parvenza umana. Ma vi erano anche accorgimenti per riprodurre con precisione i tratti, i movimenti e le mostruosità degli animali, che, pur scaturendo dai medesimi ornamenti, diventano inquietanti in modo diverso.

I deformi, gli acrobati offrono stupefacenti spettacoli drammatici. La mimica di corpi esili o vigorosi, di gesti contratti o enfatici crea quel violento espressionismo medioevale che ha fortemente segnato il XII secolo, fondendosi con le sue rivelazioni fantastiche.

Le rudi deformazioni figurative *formano* un mondo affatto coerente nell'eccesso. Deformazione e formazione finiscono per diventare sinonimi. Il diritto e il rovescio della medaglia si possono rivoltare, ma la logica di tali confronti comporta un momento di rottura dell'equilibrio nel quale diritto e rovescio si chiudono ciascuno nel proprio scrigno.

La geometrità esasperata invade la composizione. Triangoli, quadrati, cerchi non solo compongono una figura animata, ma addirittura la compenetrano. Nella natura si rivelano spontaneamente schemi regolari, che emergono dal corpo umano e lo rivestono. Il drappeggio delle vesti produce una nuova fioritura di figure regolari, evidenziandone o dissimulandone le forme. Spirali, zigzag, tutta una serie di temi elaborati per il pannello si riversano sulla figura scolpita, come un quadro astratto sovrapposto a un rilievo istoriato. Il sogno geometrico, che ha creato la propria iconografia, continua, messo a nudo.

Anche le immagini sfigurate dalle speculazioni sulle strutture e su un ordine esterno si animano di vita propria, conservando però la traccia della loro origine. Gli esseri partoriti sotto costrizioni formali, i mostri e gli uomini trasfigurati abbandonano la loro culla e dilagano nell'universo, recuperando la libertà dei movimenti e dei gesti senza perdere nulla della loro bizzarria. Con il gioco delle moltiplicazioni e degli incroci, protrattosi dopo la soppressione della cornice, hanno perfino dato luogo a una nuova generazione. Continuazione e sopravvivenza recano il marchio di una grande legge non più esercitata in modo diretto. Il ciclo si conclude con la scissione degli elementi fondamentali, riaffermando il loro significato.

Si riconosce continuamente, in questa evoluzione delle forme, un meccanismo visionario basato su un doppio punto di vista, affine alle prospettive depravate che si profilano in diversi ambiti di varie civiltà.

Indice dei luoghi

I numeri in corsivo rinviano alle illustrazioni.

- Adaste (Hautes-Pyrénées), 54, 54 (fig. 99)
- Aguilar de Campóo (Spagna), 41, 42 (fig. 61), 89, 89 (fig. 195), 179 (fig. 584)
- Airvault (Deux-Sèvres), 164, 167 (fig. 529)
- Alba Julia (Romania), 56, 57 (fig. 117)
- Amiens (Somme), 110, 112 (fig. 303)
- Andlau (Bas-Rhin), 261, 262 (fig. 767)
- Angers (Maine-et-Loire), 32 (fig. 24), 33, 44 (fig. 74), 45, 67, 67 (fig. 164), 88, 88 (figg. 187-188), 91, 92 (fig. 202), 98, 100 (fig. 243), 101, 102 (fig. 256), 121, 122 (fig. 345), 125, 125 (fig. 361), 126, 136, 137 (fig. 395), 138, 143 (fig. 421), 144, 149 (fig. 441), 168 (fig. 531), 228, 229 (fig. 668), 232 (fig. 687), 248 (figg. 734-735), 249, 265, 266 (fig. 781), 271, 271 (fig. 798)
- Angoulême (Charente), 37 (fig. 46), 38, 85, 86 (fig. 179), 89, 89 (fig. 194), 110, 112 (fig. 306), 238, 262 (fig. 770), 271
- Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire), 24, 56, 57 (figg. 111, 116), 138, 149 (fig. 436), 200, 202 (fig. 630), 269, 270 (fig. 796)
- Aosta, 138, 140 (fig. 411), 149 (fig. 437), 155 (fig. 471), 164, 164 (fig. 514), 168 (fig. 532), 169 (fig. 537), 172, 172 (fig. 561), 173, 173 (fig. 565), 181, 181 (fig. 594), 184, 185 (fig. 609)
- Arles (Bouches-du-Rhône), 183, 184 (fig. 606), 195, 249
- Aulnay (Charente-Maritime), 32 (fig. 21), 33, 41, 42 (fig. 64), 60, 61 (fig. 137), 89, 89 (fig. 192), 98, 99 (fig. 239), 100 (fig. 242), 123, 123 (fig. 352), 126, 126 (fig. 363), 127, 127 (fig. 369), 128 (fig. 374), 129, 129 (fig. 379), 152, 153 (fig. 457), 204, 204 (fig. 633), 217, 224, 226 (figg. 652-662), 227, 228, 229 (fig. 669), 231, 231 (fig. 682), 240, 240 (fig. 702), 245, 259, 260 (figg. 760, 763), 261
- Autry-Issards (Allier), 38, 38 (fig. 50), 247, 247 (fig. 727)
- Autun (Saône-et-Loire), 28, 29 (figg. 11-12), 32 (fig. 20), 33, 37 (fig. 48), 38, 65, 66 (fig. 162), 222, 222 (figg. 645-646), 259, 260 (fig. 756), 269

- Auzon (Haute-Loire), 172 (fig. 557)
 Avallon (Yonne), 47, 47 (fig. 79), 246
 Avensan (Gironde), 106, 106 (fig. 278)
 Ávila (Spagna), 119, 120 (fig. 341), 239
 Avy-en-Pons (Charente-Maritime), 56, 57 (fig. 113), 63, 64 (fig. 158), 74, 110, 111 (fig. 301), 243, 244 (figg. 715-716)
 Baneseblant (Drôme), 158, 158 (fig. 485)
 Barcellona (Spagna), 265, 266 (fig. 785)
 Bari, 49, 50 (fig. 92)
 Bayeux (Calvados), 45, 45 (fig. 77)
 Beaugency (Loiret), 160, 162 (fig. 504), 241, 242 (fig. 707)
 Beaulieu (Corrèze), 27, 259, 260 (fig. 757), 265, 266 (fig. 779), 267, 267 (fig. 791)
 Beaumais (Calvados), 53, 54 (fig. 97)
 Beauvais (Oise), 189, 190 (figg. 613-614)
 Bellegarde (Loiret), 94, 94 (fig. 214), 237, 245
 Bellenaves (Allier), 25 (fig. 7), 26, 194
 Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme), 32 (fig. 25), 33, 65, 159, 160 (fig. 495), 174, 179 (fig. 582)
 Bignay (Charente-Maritime), 117 (fig. 328)
 Biron (Charente-Maritime), 99 (fig. 237), 101, 101 (fig. 251)
 Bishopsteignton (Inghilterra), 45, 45 (fig. 75), 259
 Blasimon (Gironde), 37 (fig. 42), 38
 Blois (Loir-et-Cher), 271
 Bongy (Calvados), 48, 49 (fig. 88)
 Bourg-Argental (Loire), 195, 197 (fig. 624)
 Bourges (Cher), 195, 249
 Brioude (Haute-Loire), 58, 59 (fig. 126), 95, 96 (fig. 220), 110, 111 (fig. 293), 112 (fig. 305), 138, 143 (fig. 418), 159, 160 (fig. 494), 161 (fig. 500), 238, 239, 239 (fig. 697)
 Brive (Corrèze), 100 (fig. 245), 110, 111 (fig. 292), 228, 229 (fig. 670), 248, 248 (fig. 733-737), 249, 251, 252 (fig. 747)
 Caen (Calvados), 156, 157 (fig. 482), 164, 167 (figg. 524, 526), 170, 170 (fig. 542), 173, 173 (fig. 563), 181
 Cahors (Lot), 241, 242 (fig. 705), 244, 244 (fig. 717), 259, 260 (fig. 761), 261, 262 (fig. 769), 271
 Cambes (Calvados), 191, 192 (fig. 618)
 Carcassonne (Aude), 156, 157 (fig. 477)
 Castelvieu (Gironde), 110
 Chabrillan (Drôme), 103, 104 (fig. 264), 139 (fig. 401)
 Chadenac (Charente), 58, 58 (fig. 123), 60, 61 (fig. 142), 63, 63 (fig. 153), 118, 118 (fig. 334), 243, 243 (fig. 712), 249, 249 (fig. 739)
 Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), 144 (fig. 424)
 Champagne (Ardèche), 22, 22 (fig. 2)
 Champ-le-Duc (Vosges), 110, 111 (fig. 298)
 Charlieu (Loire), 110, 112 (fig. 307), 151, 152 (fig. 453), 187, 195, 204, 205 (fig. 635), 208, 209 (fig. 637), 238, 271, 279
 Charney Bassett (Inghilterra), 191, 192 (fig. 619)
 Chartres (Eure-et-Loir), 195, 201, 202 (fig. 631), 205, 208
 Château-Landon (Seine-et-Marne), 150, 151 (fig. 447)
 Châteauneuf-sur-Charente (Charente), 126, 126 (fig. 366)
 Chauvigny (Vienne), 83, 115, 116 (fig. 320), 119, 120 (fig. 342), 151, 153 (fig. 456), 181, 182 (fig. 596), 271, 272 (fig. 801)
 Civray (Vienne), 63, 63 (fig. 156), 230, 230 (fig. 673)
 Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), 23, 23 (fig. 4), 24, 24 (fig. 5), 159, 160 (fig. 493), 169 (fig. 538), 174, 178 (figg. 580-581), 269
 Cluny (Saône-et-Loire), 164, 164 (fig. 513)
 Colonia (Germania), 156, 157 (fig. 478)

- Como, 31, 31 (fig. 13), 33, 65
 Conques (Aveyron), 27, 27 (fig. 9),
 28 (fig. 10), 141 (fig. 413), 164,
 165 (fig. 515)
 Corme-Ècluse (Charente-Maritime),
 85, 86 (fig. 181), 89, 89 (fig. 191)
 Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-O-
 rientales), 115, 116 (fig. 319), 154,
 155 (fig. 466), 173, 173 (fig. 564),
 259, 260 (fig. 758)
 Cosne (Nièvre), 49, 50 (fig. 91), 107,
 107 (fig. 280), 137 (fig. 392), 245,
 246 (fig. 726), 248 (fig. 736), 249
 Courpière (Puy-de-Dôme), 115, 115
 (fig. 318 a)
 Cunault (Maine-et-Loire), 137 (fig.
 397), 138, 144, 148 (fig. 430), 149
 (fig. 439), 150 (fig. 444), 154, 154
 (fig. 465), 160, 162 (fig. 505)
 Dax (Landes), 252, 253 (fig. 753)
 Digione (Côte-d'Or), 75, 75 (fig.
 172), 76 (figg. 173-174), 78, 174,
 175 (fig. 566), 176 (fig. 567), 277
 Donzy (Nièvre), 261, 262 (fig. 768),
 263, 264, 264 (fig. 776)
 Échebrune (Charente-Maritime), 63
 (fig. 157), 92, 93 (fig. 209), 123,
 123 (fig. 354)
 Échillais (Charente-Maritime), 124,
 124 (figg. 356, 358)
 Ecurat (Charente-Maritime), 124,
 124 (fig. 355)
 Elkstone (Inghilterra), 271
 Elne (Pyrénées-Orientales), 53, 54
 (fig. 98), 85, 87 (fig. 182), 91, 92
 (fig. 204), 110, 112 (fig. 304), 119,
 120 (fig. 336), 154, 155 (fig. 467),
 156, 157 (fig. 479), 159, 160 (fig.
 496), 164, 167 (fig. 525), 181, 221,
 239
 Ely (Inghilterra), 38, 39 (fig. 51)
 Espalion (Aveyron), 102, 102 (fig.
 257)
 Estany (Spagna), 89, 89 (fig. 193),
 154, 155 (fig. 472)
 Étoile (Drôme), 137 (fig. 394)
 Étretat (Seine-Maritime), 195
 Fénieux (Charente-Maritime), 58, 58
 (fig. 122)
 Ferrières-en-Gâtinais (Loiret), 153,
 154 (fig. 461)
 Fidenza (Parma), 101, 102 (fig. 255)
 Fleury-la-Montagne (Saône-et Loire),
 194, 196 (fig. 623), 198
 Fontevault (Maine-et-Loire), 116,
 116 (fig. 323)
 Foussais (Vendée), 47, 47 (fig. 80)
 Fownhope (Inghilterra), 48, 48 (fig.
 87)
 Fritwell (Inghilterra), 265, 266 (fig.
 778)
 Garchizy (Nièvre), 156, 156 (fig.
 473)
 Gensac-la-Pallue (Charente), 39, 40
 (fig. 55), 111 (fig. 297), 117, 117
 (fig. 326)
 Gerona (Spagna), 31 (fig. 17), 32,
 101 (fig. 250), 118, 118 (figg. 331-
 332), 119, 120 (fig. 338), 121, 122
 (fig. 348), 129, 129 (fig. 378), 130
 (fig. 386), 131, 139 (fig. 403), 164,
 166 (figg. 518, 521), 228, 229 (fig.
 672), 230, 230 (fig. 675), 250, 251,
 265, 266 (fig. 789)
 Gravedona (Como), 74, 74 (fig. 171)
 Hagetmau (Landes), 35, 35 (fig. 38),
 59, 59 (fig. 130), 60, 60 (fig. 133),
 119, 120 (fig. 340), 222, 222 (fig.
 647)
 Halford (Inghilterra), 191, 192 (fig.
 620)
 Hereford (Inghilterra), 39, 39 (fig.
 52), 247
 Highworth (Inghilterra), 271, 272
 (fig. 800)
 Hildesheim (Germania), 32 (fig. 22),
 33, 41, 41 (fig. 59), 54, 55 (figg.
 103, 105), 60, 60 (fig. 132), 61, 61
 (fig. 147), 106, 106 (fig. 277), 138,
 143 (fig. 415), 148 (fig. 428), 221,
 221 (fig. 642), 228, 262, 263 (fig.
 772)
 Ingrandes (Vienne), 68, 69 (fig. 169)
 Ipswich (Inghilterra), 42, 43 (fig. 68)
 Issoire (Puy-de-Dôme), 34, 34 (figg.
 27, 29-31), 65, 106, 106 (fig. 279),
 163 (fig. 508), 183, 253 (fig. 752),
 269

- Jaca (Spagna), 169 (fig. 539)
 Ják (Ungheria), 99 (fig. 240), 228, 231, 231 (fig. 684)
 Jarnac-Champagne (Charente-Maritime), 98 (fig. 233)
 Jazeneuil (Vienne), 150, 151 (fig. 448), 237
- Kairouan (Tunisia), 68
 Kilpeck (Inghilterra), 35, 35 (fig. 36)
 Knook (Inghilterra), 189, 190 (fig. 612)
- La Charité-sur-Loire (Nièvre), 31 (fig. 16), 32, 35, 35 (fig. 37), 92, 93 (fig. 205), 99 (fig. 236), 110, 111 (fig. 302), 124, 124 (fig. 357), 137 (fig. 393), 150, 152 (fig. 450), 221, 230, 230 (fig. 677), 241, 242 (fig. 708), 244, 244 (fig. 718), 248, 261, 262 (fig. 771), 265, 266 (fig. 783)
 La Couronne (Charente), 56, 57 (fig. 121), 68, 68 (fig. 168), 116, 116 (fig. 324)
 La Lande-de-Fronsac (Gironde), 47, 47 (fig. 82)
 Laon (Aisne), 195
 La Sauve-Majeure (Gironde), 174, 178 (fig. 575), 263, 264, 264 (fig. 775)
 Lavaudieu (Haute-Loire), 49, 50 (fig. 95), 94, 95 (fig. 215), 118, 119 (fig. 335), 156, 156 (fig. 474), 241, 243, 244 (fig. 713), 245, 246 (fig. 723)
 Le Chambon (Puy-de-Dôme), 139 (fig. 402), 248
 Le Douhet (Charente-Maritime), 56, 57 (fig. 119), 61, 61 (fig. 146)
 Le Mans (Sarthe), 110, 111 (fig. 296), 195, 220 (fig. 640), 221, 242, 243 (fig. 709)
 Le Puy (Haute-Loire), 31 (fig. 19), 32, 138, 143 (fig. 419), 145 (fig. 425), 153, 172, 172 (fig. 555), 242, 243 (fig. 711)
 Lescar (Pyrénées-Atlantiques), 103, 105 (figg. 268-269, 273), 106, 113, 113 (fig. 314), 137 (fig. 391), 150, 152 (fig. 451), 174, 177 (fig. 571), 183, 184 (fig. 605), 244, 245 (fig. 719), 265, 266 (fig. 782), 270, 271 (fig. 797)
- Lescure (Tarn), 93, 93 (figg. 208, 211), 99, 101 (fig. 249), 110, 112 (fig. 308), 113, 113 (fig. 315), 118, 172, 172 (fig. 558), 238, 238 (fig. 694)
 Le Thor (Vaucluse), 54, 54 (fig. 102), 60, 61 (fig. 141)
 Leyre (Spagna), 47, 47 (figg. 83-84), 165, 169 (fig. 540)
 Lichères (Charente), 93, 93 (fig. 210)
 L'Île-Bouchard (Indre-et-Loire), 158, 158 (fig. 487)
 Limoges (Haute-Vienne), 78, 79 (fig. 177), 277
 Lione (Rhône), 58, 59 (fig. 129), 89 (fig. 196), 90, 248
 Little Langford (Inghilterra), 48, 49 (fig. 89)
 Long Marton (Inghilterra), 268, 268 (figg. 794-795)
 Lucca, 94, 95 (fig. 218), 231, 232 (fig. 689), 240 (fig. 700)
 Luz (Hautes-Pyrénées), 164, 166 (fig. 522), 195, 198 (fig. 625)
- Mâcon (Saône-et-Loire), 113
 Madrid (Spagna), 181, 182, 182 (fig. 599)
 Maguelonne (Hérault), 195, 198 (fig. 626)
 Maillezais (Vendée), 121, 122 (fig. 343 b)
 Marcihac (Gironde), 113, 113 (fig. 312), 138, 143 (fig. 416), 164, 167 (fig. 523), 249, 249 (fig. 738)
 Mariana Mantovana (Mantova), 94 (fig. 213 b)
 Marignac (Lot), 67, 67 (fig. 167)
 Mauriac (Cantal), 259, 260 (fig. 755), 271
 Médis (Charente-Maritime), 65, 65 (fig. 159)
 Milano, 49, 50 (fig. 94), 54, 55 (fig. 104), 56, 57 (figg. 114-115, 120), 60, 61, 61 (figg. 140, 144-145, 148), 67, 67 (fig. 166), 93, 93 (fig. 212), 95, 96 (fig. 223), 154, 155 (fig. 468), 156, 157 (fig. 483), 172, 172 (fig. 554), 251, 252 (fig. 745)
 Modena, 37 (fig. 45), 38, 45, 45 (fig. 76), 55, 55 (fig. 107), 95, 96 (fig. 221), 97, 97 (fig. 228), 103, 105

- (figg. 270, 272), 106, 107, 107 (fig. 281), 113, 113 (fig. 311), 127 (fig. 370), 138, 139 (fig. 400), 143 (fig. 422), 150, 151 (fig. 449), 184, 185 (fig. 610), 231, 231 (fig. 686), 250, 251, 251 (fig. 743), 252 (fig. 750), 253 (fig. 751), 265, 267 (fig. 786)
- Moissac (Tarn-et-Garonne), 54, 54 (fig. 101), 83, 93, 94, 98 (fig. 231), 117, 117 (fig. 327), 121, 122 (fig. 347), 123, 123 (fig. 351), 128, 128 (fig. 376), 130, 130 (figg. 383-385), 131, 183, 184 (figg. 602, 608), 187, 195, 205, 206, 207 (fig. 636), 208, 223, 223 (fig. 650), 244, 245 (fig. 722), 278, 279
- Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire), 24, 25 (fig. 6), 199, 200 (fig. 628)
- Montmajour (Bouches-du-Rhône), 63, 63 (fig. 154)
- Montsaunès (Haute-Garonne), 181, 181 (fig. 595)
- Morienvil (Oise), 103, 104 (fig. 262)
- Morlaas (Pyrénées-Atlantiques), 92, 93 (fig. 206), 97, 98 (fig. 230), 136, 137 (fig. 396), 148 (fig. 429), 238, 238 (fig. 693)
- Moulins-lès-Metz (Moselle), 94, 95 (fig. 219)
- Mozac (Puy-de-Dôme), 23, 23 (fig. 3), 110, 111 (fig. 300), 138, 149 (fig. 438), 174, 178 (figg. 578-579), 183
- Nersac (Charente), 59, 59 (fig. 131)
- Neuilly-en-Donjon (Allier), 22, 22 (fig. 1), 101, 102 (fig. 253), 187, 193, 193 (fig. 621)
- Neuvy-Saint-Sépulchre (Indre), 170, 170 (fig. 546), 172, 172 (fig. 559)
- Nevers (Nièvre), 35, 35 (fig. 35), 41, 41 (fig. 60), 242, 243 (fig. 710)
- Nîmes (Gard), 112 (fig. 309), 113, 113 (fig. 313)
- Nouvion-le-Vineux (Aisne), 41, 42 (fig. 65), 221
- Oloron (Pyrénées-Atlantiques), 136 (fig. 390), 137 (fig. 398), 161, 162 (fig. 506), 166 (fig. 519), 174, 177 (fig. 570), 179 (fig. 586), 230 (fig. 678), 231, 245, 246 (fig. 725)
- Orcival (Puy-de-Dôme), 107, 108 (fig. 285), 156, 157 (fig. 480), 181, 182 (fig. 597), 269
- Parma, 34, 34 (figg. 28, 32), 35, 35 (fig. 33), 97, 97 (fig. 229), 114, 114 (fig. 316), 260 (fig. 759), 263, 263 (fig. 774), 267, 267 (figg. 789-790)
- Pavia, 62, 62 (figg. 150-151), 83, 90, 91, 91 (figg. 199-200), 92 (fig. 203), 93, 94 (fig. 213 a), 95, 96 (figg. 222, 225), 98, 99, 100 (figg. 244, 246-247), 110, 111 (fig. 299), 127, 127 (fig. 368), 129, 129 (fig. 380), 155 (fig. 469), 170, 170 (fig. 543), 217, 224, 225 (fig. 651), 228, 230, 230 (fig. 674), 231, 231 (figg. 679, 685), 232 (fig. 690), 267, 267 (fig. 788)
- Pécs (Ungheria), 56, 57 (fig. 118)
- Perpignan (Pyrénées-Orientales), 87, 88 (fig. 185)
- Piacenza, 98, 99 (fig. 241)
- Pitsford (Inghilterra), 265, 266 (fig. 777)
- Poissy (Yvelines), 231, 231 (fig. 681), 232 (fig. 688)
- Poitiers (Vienne), 41, 41 (figg. 56-58), 42, 43 (fig. 69), 65, 92, 93 (fig. 207), 95, 96 (fig. 224), 97, 101, 103, 104 (fig. 263), 110, 111 (fig. 291), 115, 115 (fig. 318 b), 121, 122 (fig. 350 a), 123, 123 (fig. 353), 159, 159 (fig. 490), 164, 265, 271, 272 (fig. 802)
- Pons (Charente-Maritime), 54, 55 (fig. 106), 58, 58 (fig. 124), 59 (fig. 128), 60, 60 (fig. 135)
- Pont-l'Abbé (Charente-Maritime), 56, 57 (fig. 112), 62, 63 (fig. 152), 204, 205 (fig. 634)
- Prades (Pyrénées-Orientales), 139 (fig. 404), 140 (fig. 407)
- Quedlinburg (Germania), 228, 229 (fig. 667)
- Rioux (Charente), 58, 58 (fig. 125), 59 (fig. 127), 60, 60 (fig. 134), 61 (fig. 136), 62, 62 (fig. 149), 106, 106 (fig. 276), 125, 125 (fig. 362),

- 126, 126 (fig. 364), 228, 229 (fig. 671)
- Ripoll (Spagna), 41, 42 (fig. 63), 67, 67 (fig. 165), 98 (fig. 234), 117, 117 (fig. 329), 121, 122 (fig. 349), 125, 125 (fig. 360), 127, 127 (fig. 367), 139 (fig. 405), 140 (fig. 408), 152, 153 (fig. 459), 156 (fig. 475), 161 (fig. 501), 168 (fig. 533), 169 (fig. 541), 231, 231 (fig. 680), 265
- Romans (Drôme), 251, 252 (fig. 748)
- Rowlstone (Inghilterra), 39, 39 (fig. 54)
- Royat (Puy-de-Dôme), 180, 180 (fig. 593)
- Saalfeld (Germania), 60, 61 (fig. 143)
- Saint-Aignan (Loire-et-Cher), 94, 95 (fig. 216), 265, 266 (fig. 780)
- Saint-Amand-de-Boixe (Charente), 85, 86 (fig. 180), 136 (fig. 389)
- Saint-Amour (Saône-et-Loire), 49, 50 (fig. 93)
- Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), 138, 143 (fig. 420)
- Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), 31, 31 (figg. 14, 18), 32, 44 (fig. 72), 45, 60, 61 (fig. 139), 63, 63 (fig. 155), 88, 88 (fig. 189), 133, 143 (fig. 417), 144, 150 (fig. 445), 152-53, 154 (fig. 460), 158, 158 (fig. 488), 159 (fig. 489), 164, 168 (figg. 530, 534-536), 171, 171 (figg. 550-553), 174, 179 (fig. 585), 182, 183 (fig. 601), 196, 221, 246
- Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), 124 (fig. 359), 125
- Saint-Dié (Vosges), 110, 111 (fig. 290)
- Saintes (Charente-Maritime), 55, 55 (fig. 109), 68, 70 (fig. 170), 77, 77 (figg. 175-176), 78, 90, 90 (fig. 198), 97, 98 (fig. 232), 107, 107 (fig. 283), 164, 166 (fig. 520), 180, 180 (fig. 592), 238, 238 (fig. 696), 247, 247 (fig. 729), 251, 252 (fig. 746), 277
- Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), 26, 26 (fig. 8), 101, 102 (fig. 254)
- Saint-Gaudens (Haute-Garonne), 110, 112 (fig. 310), 118, 138, 144, 148 (fig. 431), 151 (fig. 446)
- Saint-Genou (Indre), 56, 57 (fig. 110)
- Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Maritime), 182, 183 (fig. 600)
- Saint-Gilles-du-Gard (Gard), 203, 203 (fig. 632)
- Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres), 119, 120 (fig. 339)
- Saint-Leu-d'Esserent (Oise), 103, 104 (fig. 259), 105 (fig. 274), 106, 140 (fig. 412), 243, 251
- Saint-Lizier (Ariège), 55, 55 (fig. 108), 103, 104 (figg. 260-261), 110, 111 (fig. 294)
- Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), 195
- Saint-Martin-du-Canigou (Pyrénées-Orientales), 37 (fig. 47), 38, 142 (fig. 414), 144, 150 (fig. 443), 155 (fig. 470), 171, 171 (figg. 547-549), 245, 246 (fig. 724)
- Saint-Maurice-de-Gençay (Vienne), 121, 122 (fig. 346)
- Saint-Menoux (Allier), 172, 172 (fig. 560)
- Saint-Michel-de-Cuxa (Pyrénées-Orientales), 42, 43 (fig. 66), 44, 44 (fig. 70), 85, 86 (fig. 178), 139 (fig. 404), 140 (fig. 407), 142
- Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), 31-32, 31 (fig. 15), 174, 177 (fig. 574), 179, 179 (figg. 583, 587-589), 180 (figg. 590-591), 181, 183, 184 (fig. 603), 261, 262 (fig. 766), 269
- Saint-Papoul (Aude), 156 (fig. 476), 164, 167 (fig. 528), 172, 172 (fig. 562), 223, 223 (fig. 649)
- Saint-Paul-de-Varax (Ain), 199, 201 (fig. 629)
- Saint-Paul-lès-Dax (Landes), 107, 107 (fig. 282), 115, 116 (fig. 321), 142, 153 (fig. 458), 159, 160, 161 (figg. 497-498), 248, 248 (fig. 731), 250, 251 (fig. 744), 260 (fig. 762), 261, 262, 263 (fig. 773)
- Saint-Pierre-le-Mouëtier (Nièvre), 153, 154 (figg. 463-464), 158, 159 (figg. 491-492), 163 (fig. 507), 196, 199 (fig. 627), 241, 242 (fig. 704)
- Saint-Pons (Hérault), 37 (figg. 43-

- 44), 38, 83, 108, 109 (fig. 289), 163 (fig. 510)
 Saint-Rémy (Bouches-du-Rhône), 36, 36 (fig. 39), 45, 46 (fig. 78)
 Saint-Resitut (Drôme), 90, 90 (fig. 197)
 Saint-Révérien (Nièvre), 49, 50 (fig. 90), 66, 66 (figg. 160-161), 83, 114, 114 (fig. 317), 156, 157 (fig. 484), 158, 158 (fig. 486), 161 (fig. 502), 247, 251, 252 (fig. 749)
 Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme), 162 (fig. 503)
 Saint-Savin (Hautes-Pyrénées), 54, 54 (fig. 100), 103, 105 (fig. 267), 133, 138, 148 (fig. 435), 158, 242 (fig. 706), 244, 245 (fig. 721)
 Saint-Savinien (Charente-Maritime), 247, 247 (fig. 730)
 Saint-Sever (Landes), 36, 36 (fig. 40), 106, 106 (fig. 275), 138, 148 (fig. 432), 174, 177 (figg. 568, 572)
 Saint-Symphorien (Cher), 129, 129 (fig. 377)
 Sangüesa (Spagna), 127 (fig. 371), 231, 231 (fig. 683)
 San Juan de la Peña (Spagna), 163 (fig. 509)
 San Quirico d'Orcia (Siena), 221, 221 (fig. 644)
 Sant Cugat del Vallès (Spagna), 164, 166 (fig. 517), 167 (fig. 527), 181, 182 (fig. 598), 250, 250 (fig. 741-742)
 Saulieu (Côte-d'Or), 139 (fig. 406)
 Saumur (Maine-et-Loire), 48, 48 (fig. 86), 103, 104 (fig. 265), 220 (fig. 641), 221
 Sens (Yonne), 127, 128 (figg. 372-373), 228, 239, 240 (fig. 699)
 Serrabone (Pyrénées-Orientales), 42, 85, 116, 116 (fig. 322), 142, 143 (fig. 423), 146 (fig. 426), 147 (fig. 427), 149 (fig. 440), 174
 Shobdon (Inghilterra), 39, 39 (fig. 53)
 Sion (Svizzera), 83, 108, 109 (fig. 288), 138, 148 (fig. 433), 268, 268 (figg. 792-793)
 Souillac (Lot), 249
 Souvigny (Allier), 65, 170, 170 (figg. 544-545), 258, 258 (fig. 754)
 Stretton Sugwas (Inghilterra), 37 (fig. 49), 38
 Surgères (Charente-Maritime), 101, 102 (fig. 252)
 Talmont (Gironde), 126, 126 (fig. 365)
 Tarragona (Spagna), 44 (fig. 73), 45, 116, 116 (fig. 325), 118, 118 (fig. 333), 153, 154 (fig. 462), 172, 172 (fig. 556), 183, 184 (figg. 604, 607), 230, 230 (fig. 676), 247, 247 (fig. 728), 266, 267 (fig. 787)
 Thuret (Puy-de-Dôme), 194, 195 (fig. 622)
 Thwing (Inghilterra), 42, 43 (fig. 67)
 Tolosa (Haute-Garonne), 85, 87, 87 (fig. 183), 97, 97 (fig. 226), 99, 101 (fig. 248), 103, 104 (fig. 258), 107, 108, 108 (figg. 284, 287), 121, 122 (fig. 344), 129, 129 (fig. 382), 138, 140 (figg. 409-410), 142, 144, 148 (fig. 434), 150 (fig. 442), 151, 153 (figg. 454-455), 160, 174, 177 (fig. 569), 221, 221 (fig. 643), 223, 223 (fig. 648), 227, 229 (fig. 666), 238, 238 (figg. 692, 695), 249, 250 (fig. 740)
 Tournus (Saône-et-Loire), 97, 97 (fig. 227), 103, 105 (fig. 266), 244, 245 (fig. 720), 251, 265
 Urcel (Aisne), 83, 94, 95 (fig. 217), 99 (fig. 238), 127, 128, 128 (fig. 375), 129, 129 (fig. 381), 151, 152 (fig. 452), 278
 Vaison (Vaucluse), 47, 47 (fig. 85), 53, 54 (fig. 96), 246
 Valence (Drôme), 98 (fig. 235), 119, 120 (fig. 337), 160, 161 (fig. 499), 163 (fig. 511), 174, 177 (fig. 573), 239, 239 (fig. 698)
 Venezia, 36, 36 (fig. 41)
 Vézelay (Yonne), 32 (fig. 23), 33, 35, 35 (fig. 34), 47, 47 (fig. 81), 108, 108 (fig. 286), 163 (fig. 512), 174, 178 (figg. 576-577), 187, 205, 210, 211 (fig. 638), 212, 241, 242 (fig. 703), 246, 252, 261, 261 (fig. 764-765), 269, 271, 271 (fig. 799), 279
 Vienne (Isère), 60, 61 (fig. 138), 67,

- 67 (fig. 163), 87, 88 (fig. 186), 91,
 91 (fig. 201), 164, 166 (fig. 516)
 Vilagrassa (Spagna), 89, 89 (fig. 190),
 110, 111 (fig. 295), 228
 Villefranche-de-Conflent (Pyrénées-
 Orientales), 174
 Villers-Saint-Paul (Oise), 44, 44 (fig.
 71), 103, 105 (fig. 271), 243, 244
 (fig. 714), 246, 248, 248 (fig. 732)
 Villesalem (Vienne), 188, 191 (figg.
 616-617), 231, 232 (fig. 691)
 Vion (Ardèche), 33, 33 (fig. 26)
 Volvic (Puy-de-Dôme), 156, 157 (fig.
 481)
 Vouvant (Vendée), 41, 42 (fig. 62),
 117, 117 (fig. 330), 122 (fig. 350 b),
 123, 220, 220 (fig. 639)
 Wordwell (Inghilterra), 189, 190 (fig.
 611)
 Wynford Eagle (Inghilterra), 189,
 191 (fig. 615)
 Ydes (Cantal), 139 (fig. 399)

FINITO DI STAMPARE NEL NOVEMBRE 2005
DALLA TECHNO MEDIA REFERENCE S.R.L. - CUSANO (MI)

Printed in Italy

1. Marcel Granet, *Il pensiero cinese* (4^a ediz.)
2. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (4^a ediz.)
3. Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso* (3^a ediz.)
4. Henry Corbin, *Storia della filosofia islamica* (2^a ediz.)
5. Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico* (2^a ediz.)
6. René Guénon, *Simboli della Scienza sacra* (4^a ediz.)
7. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (3^a ediz.)
8. René Guénon, *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi* (4^a ediz.)
9. Giorgio de Santillana - Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto* (8^a ediz.)
10. Henry-Charles Puech, *Sulle tracce della Gnosi* (3^a ediz.)
11. Henry Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste* (2^a ediz.)
12. Maryla Falk, *Il mito psicologico nell'India antica* (2^a ediz.)
13. Ananda K. Coomaraswamy, *Il grande brivido* (2^a ediz.)
14. R.H. Van Gulik, *La vita sessuale nell'antica Cina*
15. Remo Guidieri, *Il cammino dei morti*
16. René Guénon, *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù* (3^a ediz.)
17. Georges Dumézil, *Le sorti del guerriero*
18. Marcel Granet, *Feste e canzoni dell'antica Cina*
19. Edgar Wind, *L'eloquenza dei simboli* (2^a ediz.)
20. René Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Védânta* (3^a ediz.)
21. Karl Kerényi, *Dioniso* (3^a ediz.)
22. Robert Graves, *La Dea Bianca* (3^a ediz.)
23. Heinrich Zimmer, *Miti e simboli dell'India* (2^a ediz.)
24. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*
25. Charles Malamoud, *Cuocere il mondo*
26. Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (2^a ediz.)
27. Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*
28. Louis Massignon, *Parola data*
29. Giovanni Pozzi, *Alternatim*
30. Wendy Doniger, *Śiva*
31. R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo* (2^a ediz.)
32. Stella Kramrisch, *La presenza di Śiva*
33. Jurgis Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi*

34. Edgar Wind, *Humanitas e ritratto eroico*
35. Jan Assmann, *Mosè l'egizio*
36. Karl Kerényi, *Religione antica*
37. Wendy Doniger, *Le origini del male nella mitologia indu*
38. Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*
39. Joseph Rykwert, *L'idea di città*
40. Marcel Detienne, *Apollo con il coltello in mano*
41. Wendy Doniger, *I miti degli altri*
42. Walter Burkert, *La creazione del sacro* (2ª ediz.)
43. Moshe Idel, *Mistici messianici*
44. Walter Otto, *Gli dèi della Grecia*
45. Wendy Doniger, *Sogni, illusioni e altre realtà*

«I deformi, gli acrobati offrono stupefacenti spettacoli drammatici. La mimica di corpi esili o vigorosi, di gesti contratti o enfatici crea quel violento espressionismo medioevale che ha fortemente segnato il XII secolo, fondendosi con le sue rivelazioni fantastiche.

«Le rudi deformazioni figurative *formano* un mondo affatto coerente nell'eccesso. Deformazione e formazione finiscono per diventare sinonimi. Il diritto e il rovescio della medaglia si possono rivoltare, ma la logica di tali confronti comporta un momento di rottura dell'equilibrio nel quale diritto e rovescio si chiudono ciascuno nel proprio scrigno».

In copertina: Miniatura raffigurante la chimera tratta dal ms. 22 della Westminster Abbey Library.

€ 32,00

